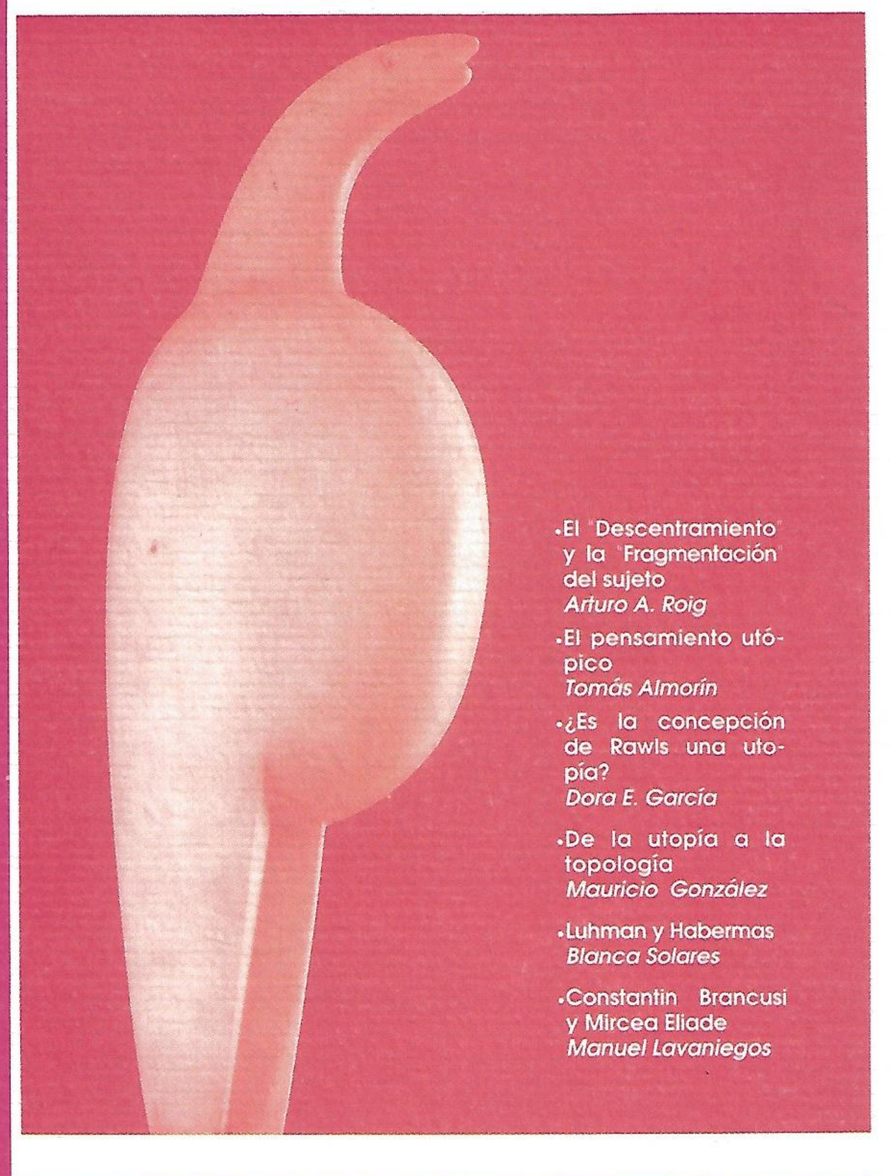


Intersticios

FILOSOFIA/ARTE/RELIGION

utopía y arte



Publicación Semestral de la Escuela de Filosofía de la Universidad Intercontinental. Año 2/ No. 4 / 1996.



es una publicación semestral de la Universidad Intercontinental.

Los artículos presentados en esta publicación son responsabilidad exclusiva de sus autores.

Precio por ejemplar: N$ 20.00 m.n.
Suscripción anual: (2 números): $ 40.00 m.n.
(residentes en México y 20 dólares para el extranjero).

Correspondencia y suscripciones:
Universidad Intercontinental.
Escuela de Filosofía.
Insurgentes Sur 4303, C.P. 14000, México, D.F.
Tel. 573.85.44, ext. 1101 Fax. 655.15.43

Registro en trámite:

Tipografía, formación e impresión:
X Pert Press, S.A. de C.V. Oaxaca No. 1
San Jerónimo Aculco, 10700 México D.F.
Tel: 568-4741 568-4751 Fax 652•5211

Se terminó de imprimir en mayo de 1996.
La edición consta de 500 ejemplares.

Foto de la portada:
"Maïastra" de C. Brancusi.



Intersticios

FILOSOFIA/ARTE/RELIGION

utopía y arte

1996



ÍNDICE

"Se requiere: el decir así como pensar: ente: ser." (Parménides) El aforismo habla *allí donde no se encuentran palabras, en los* intersticios *entre las mismas, señalados por el signo de dos puntos.*

Heidegger

PRESENTACIÓN

Desde el siglo XVIII, la imaginación utópica se desarrolla como una prueba más de la moderna devaluación del pasado acompasada por el acento en la creciente importancia del futuro. La tendencia al enceguecimiento y atenuación de la conflictiva inminencia del instante actual en pos de la confianza postergadora del idealizado porvenir ilusorio de una sociedad ideal, feliz y transparente atraviesa seductora la Atlántida platónica, las ciudades solares de los renacentistas Campanella y Moro, los "Dorados" de Cortés, Aguirre y Pizarro, los falansterios de Fourier, las proclamas libertarias de los anarquistas y las ficciones tecnológicas intergalácticas.

La conciencia específica del tiempo, tal y como la formó la cultura judeo-cristiana (presente de la caída, futuro de la redención mesiánica) y luego la concepción racional del tiempo irreversible, es un componente básico de la experiencia de la modernidad hasta nuestros días.

Es la conciencia de un tiempo lineal y sin retorno, propio de la modernidad, la que ha invadido el espectro todo de la pragmática política, desde el conservadurismo de derecha, los profetismos fundamentalistas y la remisión iluminista al progreso sin fin del racionalismo, hasta el radicalismo de izquierda; desde la "cientificidad" del marxismo que criticó las ensoñaciones naïve del socialismo utópico, hasta las vertientes marxistas más aguerridas de la justificación utópica, ahora científica, ahora universal, y de sus prácticas terroristas autoritarias, bajo la meta de la sociedad comunista como ideal promovido del partido-Estado. El utopismo —dice Matei Calinescu— quizá sea el legado más importante del siglo XVIII a nuestra modernidad, obsesionada por la idea de la revolución: "El anhelo de utopía —directamente o por el camino de la polémica— influye sobre el espectro intelectual de la modernidad desde la filosofía política hasta las artes".

__Intersticios__ no ha querido dejar pasar la ocasión de abrir un espacio fértil a las contradicciones y recurrencias en torno al __arte__ y la __utopía,__ la posibilidad de un diálogo reflexivo que retroalimente y enriquezca este debate. Con esta intención, los trabajos de Tomás Almorín, José Luis Calderón, Dora Elvira García, Socorro Camacho y Mauricio González nos presentan diversos aspectos y dimensiones del pensamiento utópico y rasgos controvertidos de su carácter, que se complementan con las líneas sugeridas por Arturo A. Roig y Leticia Flores.

Al mismo tiempo, es una gran alegría para __Intersticios__ ofrecer un mínimo homenaje a dos de los más grandes sabios y artistas del siglo XX: Constantin Brancusi y Mircea Eliade. El revelador dossier de Manuel Lavaniegos, "Vuelos en el Laberinto" o "Reminiscencias proyectivas sobre el arte y lo sagrado", se inscribe también en una visión del tiempo moderna, pero a contracorriente. El arte es el instante de armonía que en su propia realización se suprime para hacerse posible siempre de nuevo. Desde su origen, el arte ha puesto siempre en cuestión la visión del tiempo irreversible sobre la que se levanta toda la conciencia de Occidente, incluida la visión utópica.

Brancusi, como el alquimista, ha hecho ya volar la materia. El pensamiento religioso y poético de Eliade trasciende las condiciones históricas en un universo creativo.

La clave del pensamiento de Eliade, mezcla unitaria de pensamiento hermético occidental y mística oriental, nos recuerda la misma coincidentia oppositorum, *a través de la cual Brancusi logra expresar en la piedra el "vuelo mágico" que deroga de una vez por todas la pesantez.*

El lector tiene en sus manos una rara reunión de textos e imágenes que sin duda abrirán nuestra percepción del ganz Andere, "experiencia hierofánica de lo radicalmente otro", a su contraste con el noch Nicht *del espíritu de la utopía de Ernst Bloch y, por su puesto, el activismo utópico moderno.*

Blanca Solares

I. UTOPÍA

LA FILOSOFÍA LATINOAMERICANA ANTE EL "DESCENTRAMIENTO" Y LA " FRAGMENTACIÓN DEL SUJETO.
Una respuesta a la problemática de la "identidad" y la "alienación".

Arturo Andrés Roig

A través de las siguientes páginas, el autor intenta responder a la pregunta sobre la suerte del "sujeto" moderno, su descentración, fragmentación y muerte, de acuerdo con los "ideólogos del posmodernismo."

... buscan la luz. Pero lo hacen completamente sumergidos en el barro

Roberto Arlt.
Carta publicada en el diario *El Mundo*,
Buenos Aires, 1929

La vereda era escarpada sobre la calle, la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún.

Jorge Luis Borges
"Sentirse en la muerte"(1928),
en *Otras inquisiciones*,
Buenos Aires, Sur, 1952

I. Preliminar

1. *La "agonía del Profesor"*

Deseo ocuparme de las relaciones de filosofía, ciencia y sociedad, desde la problemática del *descentramiento* y de la *fragmentación* del sujeto moderno, problemática que implica, inevitablemente, las cuestiones de *identidad* y *alienación*.

En verdad, no es poca mi osadía y hasta corro el riesgo de ser visto como ajeno a las formas del saber y de la enseñanza que algunos nos presentan como los ideales de la universidad futura. No ignoramos que así como se ha hablado del "fin de la historia", del "fin de los relatos", del "fin de la utopía", se ha anunciado asimismo "el toque de agonía de la era del Profesor", según las palabras de Jean-François Lyotard. Y por cierto que se refiere a un tipo de profesor que hablaba y habla, precisamente de las cosas y en el modo que pretendo hacerlo en esta ocasión.

¿En qué consiste el preguntar y cuáles son los criterios de competencia que rigen en el saber? "La pregunta —dice Lyotard— explícita o no... ya no es -¿es verdad? sino -¿para qué sirve? En el contexto de la mercantilización del saber, esta última pregunta, las más de las veces significa: -¿se puede vender? Y, en el contexto de argumentación de poder: -¿es eficaz? Pues la disposición de una competencia performativa parecería que debiera ser el resultado vendible en las condiciones anteriormente descritas, y es eficaz por definición. Lo que deja de serlo es la competencia según otros criterios, como verdadero/falso, justo/injusto, etc...[1].

Con todos los riesgos del caso no abandonaremos "las funciones ya bastante improbables de sujeto crítico" que ha asumido, según las palabras del mismo Lyotard, el Tercer Mundo[2], este mundo periférico, el nuestro, en el que según se dice en el curso del *Programa de Ciencia, Tecnología y Sociedad* organizado por UNESCO, CEPAL y la Universidad de Naciones Unidas (UNU),

1 Jean-François Lyotard. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra,1989, pp. 94-95 y 98.

2 *Ibidem,* p. 32.

dictado en Caracas en 1993, vivimos "tiempos de onerosa 'tributación como nación', no mucho peor que en la época colonial: los intereses de la deuda externa representan frecuentemente más del 70% del valor de las exportaciones. Existe una suerte de práctica feudal a escala nacional: transmisión de deudas de padres a hijos, con una variante: en el medioevo se trataba de un fenómeno individual, particular; el de la época contemporánea es un fenómeno colectivo (el estado-nación), anónimo, que se transmite de una generación a otra"; "América Latina —se dice más adelante— se ha ido convirtiendo cada vez más clara e intensamente en la principal periferia de los Estados Unidos"[3].

Pues bien, la filosofía desde la cual queremos plantear estas cuestiones, es la nuestra, la latinoamericana. A ella la hemos definido como la que pregunta por los modos de objetivización de un hombre concreto, histórico. Podríamos decir que tal filosofía se ocupa, pues, de la cultura, por lo mismo que en este concepto quedarían incluidas todas las objetivaciones posibles de una determinada sociedad. Mas debemos aclarar que nos interesan no tanto las objetivaciones en sí mismas, cuanto el modo con que nos objetivamos, la manera como nos hemos expresado y nos expresamos.

Preguntarse por ese modo es, obviamente, hacerlo por un sujeto en cuanto detentador de toda modalidad posible, con lo que la totalidad de las manifestaciones de ese sujeto, entre ellas la propia filosofía, así como el quehacer científico, resultan enfocados inevitablemente desde una inserción histórica y antropológica. No se trata, en efecto, de preguntarnos por los modos impulsados por un sujeto abstracto, sino por uno, el sujeto latinoamericano, el hombre nuestro, nuestros pueblos.

2. *Del zurrón de los cínicos al carrito de supermercado*

Si la cantidad de dificultades que encierran las palabras con las que cerramos el anterior párrafo, los riesgos de impresión que las acompañan y los temores que han despertado y despiertan nos son conocidos, ¿con qué respaldo vamos a seguir hablando con tanta fuerza de un sujeto, el sujeto moderno cuya suerte corremos todos, que se ha visto de pronto descentrado y, en más de

3 CEPAL-ILPES, UNESCO, UNU. *Estrategias, planificación y gestión de ciencia y tecnología*, Eduardo Martínez (editor), Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1993, pp. 7 y 56.

un caso, saludablemente desentrañado y sometido, en nuestros días, a una fragmentación que ha llevado a hablar de su muerte? ¿No estamos trabajando con categorías "fuertes" que desconocen las pretendidas bondades de un "pensamiento *cool*", tal como lo pregonan los ideólogos del posmodernismo? Diríamos que si "frío" quiere señalar una objetividad construida sobre la base de un control de nuestras pasiones, podríamos estar de acuerdo, aun cuando también el mundo de las pasiones tiene sus derechos y su justificación; mas, sucede que "frío" es para estos teóricos de la sociedad de consumo "indiferencia pura", tal como nos lo dice, por ejemplo, Gilles Lipovetsky, un émulo francés de Francis Fucuyama. Desde la categoría de lo "frío" nos describe un tipo de ser humano que, curiosamente, es presentado de modo tan válido como lo habrían hecho, desde una visión universal, Marx y Nietszche. "El hombre *cool* —nos dice— no es el decadente pesimista de Nietszche, ni el trabajador oprimido de un Marx, se parece más al telespectador probando con curiosidad uno tras otro los programas de la noche, al consumidor llenando su carrito, al que está de vacaciones dudoso entre unos días en las playas españolas y el camping de Córcega. La alienación analizada por Marx —nos agrega—, resultante de la mecanización del trabajo, ha dejado lugar a una apatía inducida por el campo vertiginoso de las posibilidades y el libre servicio generalizado; entonces empieza la indiferencia pura, librada de la miseria de la 'pérdida de realidad' de los comienzos de la industrialización"[4].

Y así como para los antiguos filósofos cínicos, el zurrón del pastor de cabras era para ellos un objeto simbólico que expresaba con su magra riqueza toda su filosofía, ahora con no menos derecho surge un tipo humano que da sentido a todas las formas de objetivación a través de las cuales se construye, mediante un símbolo equivalente: el carrito de supermercado. Ambos, el zurrón y el carrito, implican un ejercicio de libertad: libertad respecto de las necesidades superfluas en el caso de los cínicos, libertad —según lo ven los filósofos de la sociedad de consumo— respecto de la indefinida oferta surgida de una indefinida creación de necesidades, llevadas adelante por los mismos productores de mercancías[5].

4 Gilles Lipovetsky. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo,* Barcelona, Anagrama, 1986, p. 42.
5 Cfr. nuestro trabajo "El 'regreso a la naturaleza' como liberación en el Mundo Antiguo", en revista *Nombres*, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, año II, nº 2, 1992, pp. 7-25.

No vamos a impugnar el derecho al ejercicio de la función simbólica, mas sí, atendiendo a ese mismo derecho y teniendo en cuenta el peso de lo simbólico dentro de los sistemas de objetivación, es evidente que no podremos renunciar a un ejercicio que ha de surgir de nuestra propia experiencia histórico-social, la que desde ya diremos, no es la misma que la de esas sociedades en las que los ideales del consumo han llevado a idealizar el "carrito de supermercado" o, tal como por su parte lo hace Francis Fucuyama, las videocaseteras; ni es de suponer que, por una necesidad histórica ineluctable —discutible en cuanto toda "necesidad" histórica— haya de ser la misma.

II. Aventuras y desventuras del sujeto moderno

1. *Los "rostros" de ese sujeto*

Mas es tiempo ya de que nos preguntemos por la cuestión del descentramiento. Habíamos anticipado que ese hecho es uno de los fundamentos de posibilidad del ordenamiento de los saberes y las prácticas, tal como lo vivimos en nuestros días. En verdad, podríamos decir que la cuestión viene de los inicios mismos de la modernidad, organizada básicamente sobre un sujeto que, para erigirse como tal, inició su historia negando todo posible descentramiento. En efecto, nada más firme que el dibujo de su propia identidad que surge de las no dubitativas páginas del *Discurso del método* (1637) en las que hace su aparición aquel *ego cogito* que para alcanzar una radical posición de dominio fue aislado de toda corporeidad, mediante el recurso de convertir al cuerpo en una máquina, expresión simple de la *res extensa*. Lejos de ese proyecto, que resultó sin duda triunfante, estaba ciertamente aquella otra cara de la modernidad que quedaría sepultada en las páginas de los *Pensamientos* (1670) de Blas Pascal, asombrado ante ese "monstruo incomprensible" que es el ser humano en el que no hay "una naturaleza" sino varias[6].

Sin embargo, aquel sujeto, el expresado en el *ego cogito* cartesiano, se había mostrado ya antes en otros planos convergentes, con otros rostros. El ejercicio de poder se expresó asimismo en un

6 Blas Pascal. "Pensamientos", en *Obras de Blas Pascal*, Madrid, Alfaguara, 1981, Fragmentos 129 (116) y 130 (420).

discurso de abierta violencia, en el que no se habla de dominar la naturaleza, sino de dominar a los hombres, en particular a un hombre, el que integraba ese orbe aún desconocido, el del Nuevo Mundo. En las *Cartas de la Conquista de México* (1519-1526) de Hernán Cortés, texto paralelo al *Discurso del método,* aquel *ego* se había dibujado sin más, como *ego conqueror*. Pero nada debía ser ajeno al nuevo sujeto, ni el mundo real, ni el imaginario. La ciencia debía quedar fundada a efectos de asegurar el dominio de la naturaleza. Era necesario para ello enseñar a este "amo y señor", como le llama Descartes, "a conducir bien la razón"; del mismo modo había sido necesario que los habitantes del Nuevo Mundo aprendieran a reconocerse como vasallos y "supiesen —como dice Cortés en la primera de sus *Cartas*— que teníamos por señores a los mayores príncipes del mundo y que éstos obedecían a un mayor príncipe de él"[7]. Nada podía quedar fuera de esta voluntad omnipotente, ni siquiera el mundo imaginario. Un *ego imaginor* aseguraría el dominio de este otro reino. Como Tomás Moro le dice a Pedro Egidio "No tengo por qué ocultar que, de haberme propuesto escribir acerca del Estado e intentado pergeñar una fábula, no hubiese retrocedido en la invención..."[8]. No retroceder ni ante la naturaleza, ni ante los indígenas, ni ante los mundos con los que se construyó el imaginario social de todo un vasto plan de dominio. La *Utopía* (1516) de Moro es, pues, el otro texto paralelo del *Discurso del método*[9].

2. *Las "figuras" de nuestra historia*

Ese sujeto manifestado en los tres rostros del poder que hemos comentado, el *ego conqueror*, el *ego imaginor* y el *ego cogito*, es el que puso en movimiento nuestra historia, a la que podemos caracterizar como la historia de la constitución de una *subjetividad*, la nuestra, previamente destruida y para la cual la "destrucción" pasó a ser uno de sus momentos configurativos. El

7 Hernán Cortés. *Cartas de la conquista de México*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 28.
8 Tomás Moro. *Utopía* , México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 139-140.
9 Si las *Cartas* de H. Cortés tienen, obviamente, que ver con América, no menos lo es la *Utopía* de Moro, no sólo porque la ciudad de Utopos fue expresamente ubicada en nuestras tierras por su autor, sino además, por lo que nosotros hemos denominado "andanzas de Tomás Moro por América" Cfr. nuestro libro *El pensamiento latinoamericano y su aventura*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, cap. titulado "Etapas y desarrollo del pensamiento utópico sudamericano (1492-1880)", p. 173 y sgs. Por último, es intersante recordar que Descartes cita a México en su *Discurso del método.*

célebre texto del Padre Las Casas, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), es el libro irrefutable que marca el inicio de una dialéctica de muerte y de vida, de alienación y de restablecimiento de nuevas identidades de un sujeto que, a pesar de todo, podemos rescatarlo desde un "nosotros". Esa experiencia de ruptura —que ha sido entendida como propia de nuestra conciencia dentro de innumerables ensayos— supone el conflicto entre un sujeto y su mundo cultural, entre un yo y el legado en cuyo seno se ha alcanzado con mayores o menores posibilidades creativas, una identidad. Se trata de nuestra versión de la "conciencia desventurada" de la que se nos habla en la *Fenomenología* y cuyo marco, aun en esta obra, se nos muestra como inevitablemente histórico. Carlos Astrada entendía precisamente que aquella conciencia era la figura central de la célebre obra hegeliana y siguiendo la lectura del filósofo norteamericano Josiah Royce, veía en ella el fruto de una quiebra entre un yo empírico y el yo ideal, entre un ser y un deber ser[10].

Y por cierto que subrayaba el problema de la alienación como lo que genera formas negativas de identidad, en cuanto pérdida de *subjetividad*. Aquella figura de la "Destrucción de las Indias" es la que contiene en su seno, como momento previo, las de la esclavitud, tanto del hombre como de la mujer, las que muestran formas diferenciables de dominación, explotación y sometimiento. Si la *Fenomenología* puede ser vista también como centrada alrededor de la figura del "Amo y del esclavo", por su parte, los *Lineamientos de la Filosofía del Derecho* pueden ser mirados desde el eje de otra figura paralela y no menos importante, la del "varón y la mujer". Larga historia ya la nuestra que no es precisamente la progresiva del Espíritu, sujeto mítico que fue construido como ignorando todo lo que pudiera afectar su identidad, aun cuando no escapara a momentos de alienación. Para él no hubo "destrucción", sino una construcción constante hacia la consecución del poder mundial. Hasta la dialéctica con sus negaciones estaba a su favor. Tampoco nuestro esclavo o nuestro siervo tuvo las ventajas del esclavo clásico, al que no se le negó nunca la capacidad de emerger de la naturaleza. Nuestra historia, si

10 Carlos Astrada. *Trabajo y alienación en la fenomenología y en los manuscritos,* Buenos Aires, Siglo XX, 1965, cap.I; cfr. nuestro libro *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano,* México, Fondo de Cultura Económica, 1981, cap III "La determinación del 'nosotros' y de lo 'nuestro' por el legado", pp. 44-75 y cap. XIV "La conciencia americana y su experiencia de ruptura", pp. 259-273.

pretendemos seguir mirándola desde el pensamiento colonialista, fue vista desde la figura de Antígona, a la que el patriarcalismo dentro del cual se mueve Hegel en todo momento le negaba toda posibilidad de emergencia de la naturaleza. La peregrina afirmación de que somos "feminoides" tiene su origen, entre otros motivos, en aquella mirada. Sin embargo, más allá de esa larga ideología de milenios, la mujer expresa, más que el esclavo hegeliano, nuestra condición, tal como la misma fue manipulada por los colonizadores[11].

Mas retomemos el desarrollo de los rostros del poder, el *ego conqueror*, el ego *imaginor* y el *ego cogito*, en su relación con los esquemas relacionales o figuras de nuestra historia, sobre los que pretendemos formular una filosofía crítica de la misma. Aquéllos, en el momento en que un sujeto americano pudo enfrentar el *ego conqueror* sobre el que se había organizado la vida colonial en todas sus manifestaciones, desde un *ego vindex* o *ego liberator* y comenzó, además, a ejercer por su cuenta el dominio de su propio imaginario social, como un *ego imaginor* que intentaba utopizar para sí, se constituyó necesariamente un *ego cogito* cuya tarea fue la de establecer un nuevo ordenamiento de los saberes y las prácticas. Ordenamiento que sólo fue posible sobre la base de un descentramiento del *ego conqueror* imperante, para lo cual la Ilustración ofrecía valiosos aportes.

En primer lugar, debemos tener presente algo verdaderamente sugestivo: cómo debemos interpretar el hecho de que Kant, quien llevó a su máxima depuración el *ego cogito* al formularlo como un *ego trascendental*, hiciera un planteamiento inesperado si pensamos en este nuevo sujeto, al hacer su célebre pregunta "¿qué es el hombre?" Era como si estuviéramos al borde mismo de una época, y así en realidad lo fue, si pensamos en los planteamientos tanto hegelianos como poshegelianos; y también era, en cierto sentido, un regresar a los orígenes marginados, el preguntar de Blas Pascal. Además, aquella pregunta venía a darles la razón a los ilustrados franceses que habían lanzado la audaz doctrina de los prejuicios a la que, sin embargo, Kant, desde una lógica estrecha, negaba. Esa pregunta es precisamente la que estaba implícita en los desarrollos de nuestro pensamiento de fines del siglo XVIII e inicios del XIX. El sujeto ilustrado his-

11 Cfr. nuestro libro *Rostros y filosofía de América Latina*, Mendoza, EDIUNC (Editorial Universidad Nacional de Cuyo), 1993, cap. "Figuras y símbolos de nuestra América", pp. 182-190.

panoamericano debía alcanzar un perfil de sí mismo, a partir de una racionalidad en la que la filosofía y un saber científico, en particular el de la naturaleza, reorientados desde una situación histórico-social, fungieron como eje de una autoafirmación y de un autoreconocimiento.

El proceso fue, sin embargo, mucho más complejo en cuanto que ese mismo sujeto americano que se constituyó en un *ego* liberador, asumió, a su vez, la figura del yo colonizador europeo en un proceso de luchas que quedó enmarcado en la figura a la que Domingo Faustino Sarmiento denominó de la "Tercera entidad", que expresa uno de nuestros modos de emergencia de los sectores populares oprimidos[12].

III. Del "descentramiento" a la "fragmentación"

1. *El "descentramiento" del ego moderno desde la periferia*

Podemos decir que desde nuestras tierras se ha llevado a cabo un "descentramiento" del *ego* moderno, cuestión que se ha prolongado, con altibajos, muy claramente ya desde fines del siglo XVIII y que ha llegado hasta nuestros días con la crítica al logocentrismo asumida por los propios detentadores del *logos*. Lo que bien podríamos considerar como nuestra parte en ese largo proceso se ha llevado a cabo desde categorías no siempre vistas, pero que jugaron constantemente entre nosotros un papel ordenador de juicios y conductas. Nos referimos a las de "centro-periferia" que tanta fuerza han tomado en nuestros días y en relación, justamente, con la crítica al logocentrismo. Refiriéndose precisamente a lo que ha sido un descubrimiento para los europeos de nuestros días —esto a pesar de que un Herder y otros tantos lo denunciaran ya en aquel mismo siglo XVIII— nos dice el investigador venezolano Luis Britto García que "Tal crítica, sin embargo, empezó a ser formulada mucho antes, y desde el ámbito externo, desde cada una de las naciones afectadas por esa variante de la expansión modernizante llamada imperialismo. Casi no hubo pueblo sojuzgado que no practicara a su manera —agrega— con uno u otro instrumento, su propia crítica a la modernidad. Todas ellas

12 *Ibidem*, cap. "Negatividad y positividad de la 'barbarie' en la tradición intelectual argentina", en particular, pp. 86-89 y *El pensamiento Latinoamericano y su aventura*, ed. cit. tomo II, p. 163.

aceptaron algunos de sus rasgos (ciencia, tecnología, racionalismo) mientras que se rechazaban sus supuestas secuelas secundarias: dependencia política y económica, *status* discriminatorio, disgregación total de las estructuras y formas culturales procedentes"[13]. Esta crítica, que aún no ha sido debidamente incorporada como constante de un pensamiento latinoamericano, aun cuando sí haya sido estudiada en sus momentos más agudos, ponía en dificultades a la pretendida "centralidad" del *ego* moderno y con ello la universalidad de su inseparable compañero, el *logos*, haciendo valer siempre respuestas "excéntricas", por cierto, dentro del proceso mismo de modernización.

No cabe duda que aquel eje "centro-periferia" obligó a una constante redefinición del modo como habíamos de organizar entre nosotros saberes y prácticas, aun aceptando, de manera consciente o no, situaciones de dependencia y dominación. Como ya lo hemos anticipado, esto es visible en la larga polémica de nuestros ilustrados latinoamericanos, surgida cuando se plantearon, dentro de un proyecto de búsqueda y afirmación de lo propio, un programa de determinación de formas de identidad, tanto en lo que respecta a nuestros modos de vida como a la naturaleza.

2. *El "descentramiento crítico" europeo*

Pero otras formas de descentramiento habrían de darse, las cuales han incidido de modo poderoso en todo el proceso mundial. Queremos referirnos ahora a un "descentramiento" que fue a la vez un duro "desentrañamiento", que estaba soterráneamente presente en el desarrollo del pensamiento moderno. No olvidemos que si bien se ha afirmado, como lugar común, que la modernidad "comienza" con Descartes, no es menos evidente que también comenzó con Blas Pascal. Se trata de lo que podríamos caracterizar como un "descentramiento crítico" de un *ego*, el moderno, el que desde su rostro de *ego conqueror* continuó jugando su papel de violencia tanto en los países centrales, como en sus periferias. De todos modos, aquel momento crítico, iniciado

13 Luis Britto García. *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad,* Caracas, Editorial Nueva Universidad, 1991, p. 209. Las categorías "centro-periferia" se encuentran implícitas en los regímenes categoriales que han sido construidos desde fines del siglo XVIII y más particularmente desde inicios del siglo XIX: "Libertad-Despotismo" (-1830); "Civilización -barbarie" (1830-1940); "Liberación-dependencia (1940-1970). Cfr. "Nuestro diálogo con Europa", en *El Pensamiento latinoamericano y su aventura,* ed.cit., tomo I, pp. 79-80.

abiertamente al promediar el siglo XIX, se produjo, y, junto con él, se dieron las bases para la superación de la "depuración" radical que implicaba el sujeto trascendental kantiano, depuración de la que hay, según anticipamos, algún anuncio en el propio Kant.

Más de una vez nos hemos referido a los tres grandes representantes teóricos del "descentramiento crítico". El que abre el fuego, planteando lo que podría entenderse como el momento social de una filosofía de la sospecha, fue Carlos Marx. En las páginas de la *Ideología alemana* (1845), Marx y Engels nos dicen, hablando de la conciencia, que "el 'espíritu' nace ya tarado con la maldición de estar preñado de materia"[14]; ya en la segunda mitad del siglo XIX, Federico Nietzsche denunció, por su parte, la extraña configuración de esa conciencia. En efecto, la naturaleza nos oculta —dice— "todo lo más importante", a saber, lo que tiene que ver con nuestra corporeidad, a lo que hace de puente entre nuestro ser consciente y ese otro mundo ignorado que le acompaña. Lejos estamos de aquel sujeto que para poder afirmarse en su radical identidad había intentado "depurarse" de todo lo "extenso". Pues bien, esa naturaleza, según nos cuenta Nietzsche, nos ha encerrado en el recinto de la conciencia y ha arrojado la llave. "Desgraciado aquel —dice— que poseído de fatal curiosidad, quisiera mirar por el ojo de la cerradura, porque se enteraría, de que, en la indiferencia de su ignorancia, duerme, como sobre las espaldas de un tigre, sobre la crueldad, sobre la codicia, sobre los instintos insaciables y homicidas hacia los demás"[15].

Esta metáfora, según la cual vivimos sobre una especie de sótano del que tenemos las pocas noticias que pueden llegarnos a través del ojo de la cerradura, reaparece con toda su fuerza y en términos de lo que el propio autor caracterizó como una metapsicología, no ajeno al punto de vista psicológico-cultural nitzscheano, en los escritos de Sigmund Freud. "En condiciones normales —dice— nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo. Este yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien demarcado frente a

14 Carlos Marx-Federico Engels. *La ideología alemana,* Barcelona, Ed. Grijalbo, 1972, p. 31; cfr. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano,* ed.cit.,cap.V "Las filosofías de denuncia y la crítica del concepto", pp. 100-114.
15 Federico Nietzsche. "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral" (1875), en *El origen de la tragedia. Obras completas*, Buenos Aires, Aguilar, 1949, pp. 396-397.

todo lo demás. Sólo la investigación psicoanalítica... nos ha enseñado —concluye— que esa apariencia es engañosa; que, por el contrario, el yo se continúa hacia adentro, sin límites precisos..."[16].

Aquella conciencia "preñada de materia", encerrada bajo llave en su recinto, sin acceso a ese sótano donde, sin embargo, se continúa sin límites precisos, acabó con el largo reinado de un sujeto intencional instalado como supremo enunciador de sentido. Ahora se partía de un sujeto mediado que obligaba, de modo permanente, a llevar a cabo una hermenéutica de sí mismo como individuo social. Se debía partir de otra comprensión del concepto atendido, en particular, a las funciones de integración y de ruptura. La prioridad del ser social sobre la conciencia aseguraba, según se comenzó a ver, la quiebra de los universales ideológicos, así como su caducidad. La crítica, movida por la sospecha, había pasado a tener un fundamento real en el marco de una dialéctica de los hechos y no en el de una mera dialéctica discursiva.

3. *La categoría de "pérdida" como momento del "descentramiento crítico"*

El descentramiento crítico incidió, pues, de manera radical en el ordenamiento y sentido de los saberes y de las prácticas y estableció nuevas bases para la cuestión de la identidad, de ahora en adelante entendida como un elemento dinámico y relativo, pasible de caer en lo que Marx, en sus *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844, caracterizó como una *pérdida* y, por eso mismo, como alienación. "La realización del trabajo —dice en el Primer Manuscrito— es su objetivación. Esta realización del trabajo aparece en el estado de la Economía Política como *desrealización* del trabajador, la objetivación como pérdida del objeto y servidumbre de él..."[17].

La alienación, tal como es planteada por Marx en los *Manuscritos* nada tiene que ver con lo que Heidegger caracteriza como una "apatridia", a la que define como el "abandono del ser en que se halla el ente" y a la que considera como "señal de abandono del ser". Los planteamientos del filósofo de Tréveris no son ontológicos sino sociales, más allá de la forma hegeliana en que, por momentos, los hace y lo que le preocupa es lo que podría-

16 Sigmund Freud. *El malestar en la cultura* (1930), Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 9.
17 Karl Marx. *Manuscritos,* Barcelona, Ediciones Altaya, 1993, pp. 109-110.

mos caracterizar —siguiendo giros heideggerianos— como un "olvido de la naturaleza del ente", convertido en mercancía[18].

La categoría de *pérdida*, pues, se instala como momento de particular importancia dentro de lo que ha sido y es la antropología inaugurada por los maestros de la sospecha. Se trata, en todos los casos, de una *pérdida* de humanidad en relación con la objetivación. Nietzsche —el de las *Consideraciones inactuales* (1873-1875)— no plantea el problema desde la Economía Política, sino desde la cultura histórica de su época, cuya dura crítica será más tarde extendida al campo de la moral, en los términos de un nihilismo. Una cultura opresiva ha concluido por ahogar la vida y eso "procede —nos dice— de que se ha destruido y *perdido* su instinto", su capacidad creadora[19]. "El hombre moderno, a fin de cuentas, arrastra consigo una enorme masa de guijarros, los guijarros del indigesto saber que, en ocasiones, hacen en sus tripas ruidos sordos..."[20]. Una conciencia que no sabe de mediaciones, que no sospecha de nada en su fecunda autosuficiencia, se ha vuelto contra su propia fuente nutricia, la vida, y la ha perdido. De ahí el nihilismo en cuanto negación de lo que vendría a ser, en este caso, un estado de alienación. "El filósofo nihilista —dirá en la *Voluntad de dominio*— está convencido de que todo lo que sucede carece de sentido y es vano y de que no debería haber nada falto de sentido, ni vano"[21].

Asimismo en Sigmund Freud se habla de una pérdida. "...la cultura domina la peligrosa inclinación agresiva del individuo —nos dice en *El malestar de la cultura*— debilitando a éste, desarmándolo y haciéndolo vigilar por una instancia alojada en su interior, como una guarnición militar en la ciudad conquistada"[22]. Se trata de la instalación en la conciencia del "sentimiento de culpabilidad" lo que constituye —según nos dice— el hecho más importante de la "evolución cultural" de la humanidad. Ahora bien, ese sentimiento se logra a costa del "duro precio de la *pérdida* de la felicidad", consecuencia de su aumento provocado por la misma cultura. El "sentimiento de culpabilidad" se manifiesta, por último, bajo la forma de "malestar", modo como es señalada

18 Martin Heidegger. *Carta sobre el humanismo*, Santiago de Chile, s/f, p. 196 y 197-198. Una interpretación del "olvido del Ser" como metáfora de la crisis de identidad del sujeto europeo la hemos esbozado en *El pensamiento latinoamericano y su aventura*, ed. cit. tomo I, pp. 48-49.

19 Federico Nietzsche. "Consideraciones intempestivas", en *Obras completas* de. cit. II, p. 119.

20 *Ibidem*, p. 111.

21 Federico Nietzsche. "Voluntad de dominio", en *Obras completas*, ed. cit. II, p. 43.

22 Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 65 y 75-77.

la alienación en Freud. En Lacan, planteado el freudismo desde el giro lingüístico, el origen de la alienación se encuentra asimismo en una *pérdida* provocada por una vivencia del yo, que ha reemplazado la relación de referencia significativa del símbolo por una imagen. El ser humano queda, como consecuencia de aquella pérdida, prisionero de la imagen de su yo[23].

Dijimos que el descentramiento crítico había generado nuevas bases para la cuestión de la identidad. Mas también acarreó una importante innovación respecto de la categoría de alienación, modificando sustancialmente los términos en que la misma había tenido presencia en el pensamiento de Hegel. La noción de "pérdida" es justamente la que pone el nuevo acento, en cuanto que si para Hegel toda alienación era momento necesario para alcanzar un reencuentro del Espíritu, en planos cada vez más altos, ahora toda alienación es pura y simplemente pérdida de ser. No se trata de que vayamos a alcanzar una identidad que exprese en nosotros un determinado grado de plenitud, mediante sucesivas caídas en estado de inautenticidad alienantes e inevitablemente necesarios. Todo lo contrario, lo ideal será evitar esas caídas que suponen siempre pérdidas, aun cuando en más de un caso ellas, accidentalmente, nos puedan servir de peldaño en la constitución de un yo, así como en otros casos esas pérdidas pueden ser tan profundas que lleguen a repetir la figura de la "Destrucción de las Indias".

Sabido es, por otra parte, que los estados alienantes se plantean entre cada individuo y el mundo de la objetivación en una relación que, volvemos a decirlo, no es de ninguna manera necesaria. Más aún, en ningún momento se abandona, dentro de los planteamientos derivados del descentramiento crítico, la convicción de que el sujeto, en cuanto histórico, tiene en sus manos las posibilidades de establecer desde sí mismo relaciones no alienantes.

4. *El "descentramiento mítico" del sujeto*

Pero no es esto lo que surge precisamente del modo como se plantea el descentramiento del sujeto en el pensamiento de Martin Heidegger. El fenómeno que se produce a propósito del lenguaje muestra cómo todo descentramiento posee dos niveles, uno de superficie, el del habla cotidiana, y el otro, el del Ser. En ambos se

23 Anika Biffet-Lemaire. *Lacan,* Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 283-284.

mueve el ser humano, si bien el segundo, es decir, el profundo, sólo es accesible a unos pocos y, además, no son ellos los que propiamente hablan, sino que son los que acogen o reciben un lenguaje ante el cual lo más prudente es el silencio. A propósito de un concepto que habrá de adquirir importancia a partir de Wittgenstein, se pregunta Heidegger si se puede hablar de un "juego". La respuesta es hecha mediante una violenta inversión: "No somos nosotros quienes jugamos con palabras, sino que es la esencia del lenguaje la que juega con nosotros...el lenguaje —convertido en un formidable hipóstasis— juega en nuestro hablar de tal manera que acostumbra a éste —al hablar— a desplazarse hacia los significados más bien superficiales de las palabras. Es como si costara trabajo habitar propiamente el lenguaje"[24]. En resumen: nosotros no hablamos el lenguaje, sino que el lenguaje habla en nosotros y nos permite generosamente el ejercicio del habla de todos los días. Resulta evidente, pues, que nuestra función como filósofos no es la de "hablantes", sino la de "escuchas" y "Quizá el habla exija entonces —dice Heidegger— más el silencio que el precipitado pronunciarse..."[25]. No nos cabe duda de que este "descentramiento mítico" sumergía al sujeto en lo que para nosotros es propiamente un estado de alienación, en un sentido que no es precisamente el de la "inautenticidad" de Heidegger. En efecto, por una parte, cerraba las puertas a un ejercicio crítico, en cuanto era cuestión de "escuchar" y, por la otra, esa "voz del Ser" sugiere, en lo político, un sistema de relaciones humanas dentro del cual no nos cabe sino ser los escuchas de "la verdad y grandeza del nacional-socialismo", según las propias palabras de Heidegger incluidas en su *Introducción a la metafísica* (1935)[26].

5. *"Identidad-alienación": categorías ordenadoras de los saberes y las prácticas*

El descentramiento en Heidegger no era un desentrañamiento, sino, desde un punto de vista ideológico, un encubrimiento. Las

24 Martin Heidegger. *¿Qué significa pensar?* , Buenos Aires, Nova, 1964, p. 115.

25 Martin Heidegger. *Carta sobre el humanismo,* Santiago de Chile, Universidad de Chile, s/f, p. 203.

26 Martin Heidegger. *Introducción a la metafísica,* Buenos Aires, Nova, 1972, p. 234, traducción con un estudio preliminar de Emilio Estiu; Hugo Ott. *Martin Heidegger,* Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 307-308.

formas que hemos visto del descentramiento crítico, todas ellas, por el contrario, nos muestran una lucha en favor de una identidad entre términos opuestos no hipostasiados, que suponen una comprensión histórica de las relaciones humanas en diversos sentidos y niveles complementarios. La oposición entre "trabajo vivo" y "trabajo objetivado" de la que habla Marx, la que surge de los escritos nietzscheanos entre "vida" e "historia" y, en fin, la freudiana entre un "yo" y un "super yo", expresan términos entre los cuales se juega la cuestión de la identidad individual y social.

Bien es cierto que en el siglo XIX se hizo de las categorías de "vida" e "instinto" sobre las que Nietzsche construye su discurso y de las "pulsiones" sobre la que se organiza la psicología profunda freudiana, una lectura biologista, en parte justificada, pero acentuada por el naturalismo de la época. Sin embargo, si los "instintos" juegan un papel indiscutible en el desarrollo del hombre es porque, según lo entendía Nietzsche, eran "demasiado humanos" y, en cuanto a la "vida", ella aparece concebida como una fuerza creadora que nos impulsa asimismo hacia límites de realización de la humanidad. Precisamente, cuando contrapone "historia" y "no-historia" y a ésta la declara "vida", no se sale de los límites de la historicidad en cuanto que esa "vida" es la fuente de toda posible renovación de esa historia que mata lo verdaderamente histórico del ser humano, aquello de donde podríamos decir que surge lo histórico.

En cuanto a Freud, no podemos dejar de referirnos a la lectura que de su metapsicología hizo Herbert Marcuse en su libro *Eros y civilización* (1953), en donde se muestra de qué modo los impulsos primarios están en el ser humano sujetos a modificaciones históricas y que únicamente valen para nosotros en la medida en que se nos dan mediados y, poniéndose por encima del biologismo del siglo XIX, nos dice que "la felicidad es un valor cultural". En última instancia aquel biologismo expresaba, con las herramientas teóricas de la época, una teoría social que quería establecerse sobre una corporeidad que para el hombre no puede ser sino humana.

La misma comprensión de lo biológico, que en el ser humano se da como humano, es la que expone Marx en sus *Manuscritos* de 1844, a propósito de la relación "varón-mujer". "Con esta relación —nos dice— se puede juzgar el grado de cultura del hombre (es decir, del ser humano) en su totalidad. Del carácter de esta

relación se deduce en qué medida el *hombre* se ha convertido en ser *genérico*, en *hombre*, y se ha comprendido como tal; la relación del hombre (del varón) con la mujer es la relación *más natural* del hombre con el hombre. En ella se muestra en qué medida la conducta *natural* del ser humano se ha hecho *humana*, o en qué medida su *naturaleza humana* se ha hecho para él *naturaleza*. Se muestra también en esta relación la extensión en que la *necesidad* se ha hecho necesidad *humana*..."[27].

De todo lo que estamos diciendo surge claramente que los principios que podemos considerar como resistentes y a la vez como emergentes, expresados en el "trabajo vivo", enfrentado a la alienación del trabajador, del trabajo y del producto del trabajo, el "psiquismo íntimo" (el "yo" freudiano) enfrentado al "sujeto de discurso" (el "super—yo"), la "vida" como poder generador de lo histórico (historicidad), frente a la historia y, en fin, lo que en líneas generales podría entenderse como "moralidad" en lucha contra las formas opresivas de "eticidad", no son evidentemente para nosotros una "naturaleza" sin más, y no se trata, por eso mismo, de un "regreso al buen salvaje".

El "descentramiento crítico" no nos ha sacado, pues, de lo humano, sino que nos ha mostrado su complejidad, a la vez que su "lugar". "En el hombre —dice Ignacio Ellacuría en su *Filosofía de la realidad histórica*— todo lo biológico es psíquico y todo lo psíquico es biológico, pero igualmente en la humanidad todo lo natural es histórico, y todo lo histórico es natural."[28] Entre esos términos se da una dinámica que implica un permanente "reajuste" —y rogamos que a la metáfora se le quite toda connotación mecanicista— y en relación con el cual se juega nuestra identidad; reajuste que implica una visión de lo humano, que nos permite denunciar —ejerciendo una sospecha— la naturalización de las leyes de la moral y del mercado y nos impulsa nuevamente a preguntarnos por aquel ordenamiento de los saberes y de las prácticas. No cabe duda que las ciencias humanas, que son las que aquí particularmente nos interesan, no pueden eludir el problema del sentido, a tal extremo que negarlo es un acto de dárselo.

Y lo importante es que a partir del descentramiento crítico y sus sucesivas formulaciones y enriquecimientos, el sujeto que por momentos se vio escindido ha salido, por el contrario, enriqueci-

27 Karl Marx. *Manuscritos, op. cit.*, "Tercer Manuscrito", pp. 146-147.
28 Ignacio Ellacuría. *Filosofía de la realidad histórica,* Madrid, Editorial Trotta, 1991 (Fundación Xavier Zuviri), p. 86.

do. Y este sujeto, en su acto de afirmación y en su puesta en ejercicio de un *a priori* antropológico, precisamente da al universo significativo de las ciencias un sentido, una orientación[29]. Se entienden de este modo las interrelaciones dentro del *corpus* de las ciencias, así como la superación de las tradicionales fronteras las que no son únicamente consecuencia de abusivos y, a veces, inevitables metalenguajes.

Teniendo en cuenta ese principio ordenador y de sentido de los saberes y de las prácticas, surge la posibilidad de preguntarse si no habrán, asimismo, categorías que atraviesen, en diversos modos de expresión y uso, el universo de las ciencias humanas. Y por cierto que sí las hay y son todas aquellas con las que se plantean para el ser humano los problemas de "pérdida" y "rescate" de humanidad. Y una de ellas es, evidentemente, la de alienación, categoría social que viene siendo duramente castigada, primero, por los estructuralistas, entre ellos Louis Althusser que la consideró meramente ideológica y, en tal sentido, como no-científica; y en nuestros días, por los posmodernos, herederos del "terror al concepto" en el que concluyeron Adorno y Horkheimer en su conocida y discutible *Dialéctica de la Ilustración* (1944).

Para estos herederos, la alienación es categoría de un pasado en el que imperó una lógica que, en nuestros días, ya no tiene vigencia y que ellos atribuyen a la "modernidad". El tema podemos verlo tal como aparece contemporáneamente en dos escritores franceses: Jean Baudrillard, particularmente en sus últimos escritos[30] y Gilles Lipovetsky, a quien ya mencionamos[31]. Ambos parten de la hipótesis de dos épocas, una en la que las relaciones humanas estuvieron mediadas por el "espectáculo" o la "escena", mundo en el que reinaba la "representación"; y la otra, la que creen vivir los autores, en la que aquellas relaciones han cambiado radicalmente al caer las mediaciones en cuanto que "todo se vuelve transparente y visible de inmediato" (Baudrillard) y que los individuos viven "sumergidos en un universo transparente, abierto" (Lipovetsky). Sobre este esquema audazmente falso que

29 Cfr. nuestro trabajo "Lineamientos para orientación de un nuevo pensamiento filosófico-político latinoamericano", en *Prometeo. Revista Latinoamericana de Filosofía*, Guadalajara (México), No. 10, 1987, en particular el parágrafo "Las palabras prohibidas: alineación y humanismo" pp. 26-31.

30 Jean Baudrillard. *Las estrategias fatales* (1983), Barcelona, Anagrama, 1984, y el artículo "El éxtasis de la comunicación" (1983) en la obra de Hal Foster: *La posmodernidad,* Barcelona, Kairós, 1986.

31 Gilles Lipovetsky. *op. cit.* p. 33.

supone un desconocimiento culposo de la manipulación de la información (Baudrillard), así como no menos culposo de la pretendida "libertad" de opciones generada por la "oferta infinita" de la sociedad de consumo (Lipovetsky), se declara concluida la alienación, concepto "duro", propio de un mundo revolucionario en el que todavía se creía que la vida tiene sentido. "Ya ni siquiera estamos alienados —nos dice Baudrillard— pues, ya no existe el otro; la escena del otro, como de lo social y de lo político, ha desaparecido..."[32]. "En la era de lo espectacular —dice Lipovetsky por su parte—, las antinomias duras, las de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión, el sentido y el sinsentido se esfuman, los antagonismos se vuelven 'flotantes', se empieza a comprender, mal que les pese a nuestros metafísicos y antimetafísicos, que ya es posible vivir sin objetivo, sin sentido"[33]. Los juicios "flotantes" de este ideólogo —uno más de los que pretenden aprovecharse del desconcierto contemporáneo— que ha dado por concluida la contraposición entre lo verdadero y lo falso, nada tienen de "frío", ni de "flotante", sino únicamente en el nivel del discurso sofístico con el que se encubre el hambre, la marginalidad y la violencia.

6. *La "fragmentación" y el "malakós lógos"*

De las palabras de Baudrillard, las que nos dicen que no hay ya alienación, simplemente porque no existe el "otro", afirmación que vendría a decir algo así como que no hay dominación ni explotación porque han desaparecido el "amo y el esclavo" de la clásica figura hegeliana, surge claramente la idea de la fragmentación. Que ha desaparecido el "otro" significa, además, que no sólo tiene sentido hablar de "descentramiento" de un sujeto, en cuanto que simplemente lo que ha desaparecido es el sujeto como ente generador de sentido. La realidad social se ha convertido en un mundo de "unidades atómicas" regidas por principios individuales y hasta inconmensurables y sus integrantes tienen como respuesta —según Lyotard— el grito de "¡¡guerra al todo!!", en cuanto que, según el mismo autor, "ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo"[34]. Nada, pues, de

32 Jean Baudrillard, *op. cit.* p. 95.
33 Gilles Lipovetsky, *op. cit.* p. 33.
34 Jean-François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños),* Barcelona, Gedisa, 1986, p. 26.

totalizaciones: automatización del consenso, de la visión histórica, de las instituciones, de la voluntad política y, en general, acentuación de las diferencias dentro de una especie de explosión anárquica de la realidad social. Y todo esto con tal de no caer otra vez en el "concepto", ese monstruo que ya habían denunciado los frankfurtianos aterrorizados por lo que ellos llamaron "razón instrumental". Y por cierto que nada se dice de las totalizaciones que surgen del ejercicio del poder mundial ni tampoco de las que rigen a las redes casi infinitas de las empresas multinacionales, así como de esas totalizaciones que muestran algunas instituciones, ciertamente gigantescas, como son los ejércitos que respaldan aquel ejercicio del poder. De ahí la guerra contra el concepto y la necesidad de "ablandarlo", "enfriarlo", de quitarle todas las aristas que puedan ser punzantes para un *statu quo* que se presenta para algunos de sus ideólogos como el remanso definitivo de la historia. Los poderes que regulan la sociedad de consumo buscan garantías ideológicas, y de verdad que las han encontrado.

No vamos a incursionar en el complejo mundo que surge de todos esos teóricos que se han preocupado por convencernos de la objetividad del proceso de fragmentación. En verdad que ellos parten de algo en lo que no podremos estar nunca en desacuerdo, a saber, la importancia que para el desarrollo de la vida humana tiene el reconocimiento de especificidades y diferencias. Pero resulta importante tener presente que la "fragmentación", a más de ser en parte una realidad, es más que nada una ideología.

Si pensamos la cuestión desde el punto de vista del ordenamiento y sentido de los saberes y las prácticas, resulta evidente, en primer lugar, que ante la fragmentación lo que no tiene sentido ya es preguntar por el sentido. El saber habría cambiado de estatuto en este nuestro mundo postindustrial que vive, según sus analistas, en la posmodernidad. Si antes el ordenamiento y sentido de los saberes y las prácticas derivaba de su valor formativo (*Bildung*) y, por eso mismo, de su importancia política, ahora cada vez más los conocimientos son puestos en circulación, dicho con palabras de Lyotard "según las mismas redes que la moneda" regidas por leyes impersonales. Y con palabras que le pide prestadas a Marx, nos dice que la ciencia ya no es un "valor de uso", sino un "valor de cambio", que el producto científico es simplemente "mercancía" y el día que lo sea totalmente, es decir, cuando se despolitice por completo, la vida cotidiana tendrá "la

transparencia del liberalismo"[35]. Una vez más reflota el mito de la apoliticidad y de la transparencia del mercado y de la mercancía. Nosotros, desde unas categorías que corren el riesgo de ser "fuertes" y, por cierto, para los oídos del poder mundial, malsonantes, que no quieren regresar al *malakós lógos* de los escépticos, vamos a seguir insistiendo en la impostergable necesidad de disponer de una política de la ciencia, así como de un saber crítico que nos ayude a darle a esa política los alcances que nos exige nuestra dignidad de pueblos emergentes

IV. Nuestra experiencia del "descentramiento" y la "fragmentación"

1. *Desde Roberto Arlt hasta Jorge Luis Borges*

Ahora bien, ¿significa todo el complejo panorama que hemos hecho que no hayamos vivido desde nuestra propia entraña ese fenómeno del descentramiento que ha caracterizado tan hondamente a la modernidad, y que no hayamos caído en la fragmentación desde la cual se pretende en nuestros días que se ha de construir toda objetividad posible? Por cierto que sí hemos vivido y hasta vivimos todo eso. ¿Quién puede dudar que el descentramiento ha jugado su papel como uno de los fundamentos de posibilidad de nuestra ordenación de los saberes y de las prácticas? ¿Quién puede desconocer que lo que Freud desde su metapsicología caracterizó como "el malestar de la cultura" no haya sido asimismo vivido con intensidad entre nosostros? Y, por cierto, que hemos tenido quienes se anticiparon a esa fragmentación desde la cual se pretende que ha de llevarse a cabo toda ordenación posible de saberes y de prácticas.

Si un aspecto fundamental de los modos de objetivación se encuentra en la tarea de construcción de una simbólica, tal como lo señalamos hace un momento, otro no menos importante y de no menor interés para una filosofía que se preocupe por la determinación de aquellos modos se encuentra en la creación literaria. Glosando ideas de Habermas, leídas en su *Teoría de la acción comunicativa*, podríamos decir que toda obra literaria, de cualquier tipo que sea, por lo mismo que se organiza sobre una situación constante de comunicación, implica una búsqueda del estableci-

35 Jean-François Lyotard. *La condición posmoderna,* capítulo primero.

miento de "relaciones simétricas" entre un sujeto y otro, vale decir, relaciones de entendimiento; desde esa necesidad de "simetría", que nos parece no ser tan fuerte o tan evidente en otras formas discursivas, el escritor intenta asumir el mundo de las "relaciones a-simétricas", en particular las que todo sujeto ha de afrontar respecto de un universo cultural en el que por diversos motivos, unos tan graves como otros, padecemos formas de alienación.

Dejando de lado la discusión acerca de la exclusiva prioridad que se otorga al lenguaje y el desplazamiento al que se somete el mundo del trabajo en la posición habermasiana[36], no nos cabe duda de que ha sido en el rico mundo de la expresión literaria —en la que la realidad pareciera colarse gracias a las virtualidades de lo estético— donde se han anticipado de manera intensa los temas y los problemas fundamentales de la cuestión de la *subjetividad* y, con ella, de la compleja problemática que mencionamos en un comienzo, del descentramiento y de la fragmentación. Sigmund Freud, en su célebre *Malestar en la cultura* cita, precisamente, como testimonio valedero de sus doctrinas, las novelas de Balzac. Erich Fromm, por su parte, nos señala como otra de las fuentes inspiradoras del maestro, las novelas de Dostoievsky[37].

Pues bien, nosotros disponemos de una experiencia literaria desde la cual podemos establecer nuestra propia lectura de los grandes fenómenos de la modernidad ventilados en el gran debate contemporáneo. Lectura que nos ha de ayudar para el encuentro de respuestas que no se conviertan, otra vez, en aquellos actos miméticos impuestos por las modas. Si debemos contextualizarnos dentro de los marcos de una mundialidad —y por cierto que sí debemos hacerlo— en un mundo que, por un lado, nos lo presentan ambiguamente como unificado y, a la vez, como infinitamente fraccionado, hagámoslo desde nuestras propias experiencias, que tal vez desde ellas podamos señalar las falacias del actual discurso cosmopolita, así como las del discurso de la fragmentación. No recibamos desde una intemperie el manto de interpretaciones con las que pretende justificarse el poder mundial.

36 La crítica al reduccionismo lingüístico de Habermas la hemos esbozado en nuestra ponencia "Tras las huellas dispersas de una filosofía latinoamericana", en *El pensamiento latinoamericano y su aventura, op. cit.* tomo I, p. 119.

37 Sigmund Freud. *op. cit.* p. 121 y Erich Fromm, *El amor a la vida,* Barcelona, Altaya, 1993, p. 123.

Entre nuestros escritores, hay, y no pocos, quienes se han ocupado de nuestros hombres y nuestras mujeres, asumiendo sus dramas con tal intensidad y riqueza que en esas pinturas han quedado, en más de un caso, patéticamente expresados los modos de objetivación de una humanidad. No han faltado en ellos propuestas de modelos y antimodelos desde los que se ha señalado lo programático, así como la quiebra de toda programaticidad, una esperanza alimentada de sentimientos humanos y una desesperanza agresiva, refugiada, a veces, en la ironía y el escepticismo. Si pensamos en nuestros días, podemos ver una clara línea que no se aparta de lo que hemos dicho, desde los tiempos de un Robert Arlt, hasta los nuestros de Jorge Luis Borges. El malestar de la cultura, tomando esta categoría no necesariamente desde el primitivo planteamiento freudiano, envuelve constantemente una especie de cansancio, de desencanto, de pérdida de sentido de nuestro mundo y del mundo. Sentimientos reforzados en nuestros días por un desencanto trabajado como categoría positiva por los partidarios de aquel "pensamiento frío" y de aquella "indiferencia pura", y que no es nuestro desencanto en el que todavía resplandecen— ¿por qué no?— relámpagos de utopía, la que como inevitable función del vivir, si no juega a la luz, por lo menos hace a media luz, agazapada en secreta esperanza.

Y esa es la doble lectura que nos ofrece aquella obra, hito en todo este proceso, los *Siete locos* de Robert Arlt. La trágica alegoría con la que nuestro escritor explicaba su propia obra en un artículo autojustificatorio publicado en el diario *El Mundo* de Buenos Aires, a pocos días de aparecida la novela, aquélla de "buscar la luz, sumergidos en el barro", pareciera haber tomado fuerza más que nunca y tomará fuerza en más de otra ocasión en este largo proceso —ahora percibido más largo que nunca— de autoafirmación del hombre latinoamericano.

> Estos individuos, canallas y tristes —decía Arlt en su carta—; viles y soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí por la desesperación. La desesperación en ellos está originada, más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la gran guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas. Hombres y mujeres en la novela —decía— rechazan el presente y la civilización, tal cual está organizada. Odian esta civilización. Quisieran creer en algo, arrodillarse ante algo, amar algo; pero para ellos, ese don de fe, la "gracia", como dicen

> los católicos, les está negada. Aunque quieren creer, no pueden. Como se ve, la angustia de estos hombres nace de su esterilidad interior. Son individuos y mujeres de esta ciudad, a quienes yo he conocido. En síntesis, estos demonios no son locos ni cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales y crueles. Si fueran menos cobardes, se suicidarían: si tuvieran un poco más de carácter, serían santos. En verdad, buscan la luz. Pero la buscan completamente sumergidos en el barro. Y ensucian lo que tocan[38].

Un sujeto, el de Arlt, que nos muestra de modo torturado el descentramiento del hombre moderno, tal como fue vivido en nuestras tierras, sin encontrar ese impulso dialéctico que hace de todo descentramiento un desentrañamiento positivo, mas sin que desaparezca un yo, aun cuando aquejado de adversidades, un yo que lucha denodadamente para sostenerse en su inestable identidad, ante las formas de alienación a las que percibe como un *alter ego* destructor.

En Jorge Luis Borges la conciencia del descentramiento que siempre supone un yo que debe ser "centrado", que ha de aferrarse dentro de ciertos márgenes de identidad, pierde presencia por lo mismo que es ese yo el que se diluye. La fragmentación —categoría que descubrieron después los posmodernos— barre con todo lo sólido y hasta con los equilibrios inestables y nos sumerge en un mundo visto desde una metafísica, metáfora ingeniosa que hace de máscara teórica de un temor y de una ansiedad profundos. Crisis de la función objetivadora llevada a cabo siempre sobre la paradoja de la inevitable puesta en ejercicio de un modo de objetivación en el que resuenan ecos, no muy lejanos, de la espiritualidad asimismo fragmentada de Eduardo Wilde. Una vida consagrada —como dice el propio Borges— "a la perplejidad metafísica", que no olvida aquel "barro elemental de América" al que pretende, a pesar de todo, descubrirle su forma[39].

¿Por qué no vivir las peripecias del descentramiento y la fragmentación desde nuestras experiencias de descentramiento y fragmentación? Vivirlas quiere decir darles una significación con una direccionalidad que responda a ese quehacer ineludible, al

38 Texto tomado de Raúl Larra. *Robert Arlt el torturado,* 2a. edición, Buenos Aires, 1956, pp. 259-270.

39 Jorge Luis Borges. *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, Ed. Sur, 1952; Cfr. nuestro artículo "Naturaleza de la poesía en la estética de Eduardo Wilde", en *Revista Interamericana de Bibliografía,* Washington, vol. 24, No. 3, 1974, pp. 259-270.

que ni el mismo Borges con su pasión de fragmentación pudo renunciar, que es el de una afirmación, una presencia, un ser, un modo de ser y sobre todo de hacernos. No dejemos la tarea en manos de exégetas que en más de una ocasión nos convierten en el espejo en el que esperan poder captar su perversa identidad, como lo vienen haciendo desde el siglo XVIII con el cuento del "buen salvaje", y como lo hace en nuestros días Jean Baudrillard en su lectura del texto borgiano de "Lotería de Babilonia".

En el establecimiento de formas de intertextualidad, que de eso se trata cuando se plantea la cuestión de filosofía y ciencia en relación con la sociedad, es necesario partir, sobre todo a propósito de ciertos temas como los de identidad y alienación, de aquellos sectores textuales en los que esos temas alcanzan su mayor fuerza expresiva. Esto permitiría la organización, desde ese tipo discursivo, de regiones de intertextualidad, aun cuando la filosofía y las ciencias sociales académicas se nos presenten con actitudes elusivas. Investigar, pues, los modos de intertextualidad podría ser una vía que permitiría señalar el sentido que ha tenido el ordenamiento de los saberes y de las prácticas entre nosotros[40].

40 El comentario de Baudrillard al cuento de Borges "La lotería de Babilonia" puede verse en el libro del mencionado autor titulado *La seducción,* Madrid, Teorema, 1987, art. "La pasión de la regla", p. 125 y sgs. Acerca de la intertextualidad y las relaciones entre filosofía y novela, cfr. nuestro estudio "La filosofía latinoamericana, la filosofía de la historia y los relatos", en *El pensamiento latinoamericano y su aventura, op. cit.* II, p. 147 y sgs.

ESTRUCTURA DE JUEGO Y SENTIDO HERMENÉUTICO DE LA UTOPÍA

*José Luis Calderón**

En el marco de una preocupación teórica por los alcances filosóficos del concepto hermenéutico de juego como una posible estructura principal del pensamiento contemporáneo que se quiere "débil", los planteamientos que siguen se detienen en tres momentos lúdico-hermenéuticos de la utopía: 1) la distensión del yo en la génesis subjetiva y el disparo imaginativo de la utopía como obra, 2) el juego dialógico o hacer comunicativo entre el decir metafórico de la obra utópica y su intérprete como co-jugador, 3) la integración simbólica entre ideología y utopía como ejemplo de la estructura lúdica universal de cierre y apertura o pertenencia y distanciación.

Desde las primeras páginas acerca del principio esperanza como función utópica, E. Bloch le da juego ya al concepto mismo de juego. El juego, dice, es metamorfosis: metamorfosis "sobre suelo seguro" y que por eso mismo retorna. Si no se regresa del terreno del juego, no hay propiamente experiencia de juego, la cual sólo es juego porque se recorta de lo serio, de lo mismo conocido realmente; tampoco hay utopía si pierde la referencia de un lugar real. Bajo el deseo, el juego transforma, por ejemplo, al niño y a todas sus cosas: su cuarto se convierte en un mar en el que cada silla es un barco y él es el capitán. Esto es "sueño soñado despierto", satisfacción de deseos en el modo del juego: el juego de los sueños diurnos.[1]

Pero también el sueño nocturno —nos dice Duvignaud— es un juego. Si la construcción diurna de castillos en el aire no que-

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental

1 E. Bloch. *El principio de la esperanza,* vol. I, Madrid, Aguilar.

da liquidada en el sueño nocturno —como afirma Bloch—, si los sueños en el día no son el estadio preliminar de los sueños en la noche —como lo plantea Freud—, sino, más bien, los laberintos nocturnos son el sótano de las construcciones diurnas, este fondo confuso de la noche también es juego. Un juego, nos dice Duvignaud, "capaz de dar vida a un impulso nuevo e imprevisible", puesto que sugiere un mundo en el que "todas las formas se metamorfosearían", en el que todos los sucesos "podrían ser antes de haber sido": es una percepción aguda de lo que puede ser, una proyección de futuro sobre el presente.[2] Entonces Duvignaud pregunta si soñar no es jugar al ser que podríamos ser, simulando así, en imagen, una plenitud de existencia, la conclusión de una vida constantemente inconclusa.

El sueño nocturno juega con el orden general, establecido, de las cosas, que inconforma al soñador: instituciones doctrinarias, modelos de cultura, etc. Estos sueños, "juegos de metamorfosis", continúa Duvignaud, son "atópicos", como se dice "utópico", no porque sean de "ningún lugar" sino porque son un ejercicio de desarraigamiento social. De manera que, en términos generales, para Duvignaud, las utopías que ponen en tela de juicio las tradiciones resultan de ese "terreno baldío de la ensoñación", de esa "disposición de espíritu" o "experiencia errante" en la que "todo es posible": juego-sueño que escapa a todas intención utilitaria, jugándose el todo o el nada de la existencia por el solo placer de jugar. Es la parte de utopía, de azar, sin la que la vida del hombre no es tal: es la "experiencia del ser cuya raíz está en la libertad del juego",[3] sin regla e inintencional.

Lo que de juego tiene la utopía responde, entonces, en Duvignaud, en última instancia, a esta "experiencia (lúdica) del ser", que es la "experiencia humana verdadera"; y en Bloch, a la "esperanza", a la "conciencia anticipadora", no sólo como un "rasgo fundamental de la conciencia humana", sino como una "determinación fundamental dentro de la realidad objetiva en su totalidad".[4]

Estos alcances ontológicos, que de tiempo atrás nos han venido preocupando para el tema general del juego desde el punto de vista de la hermenéutica filosófica, son también el punto de partida para el siguiente desarrollo de ideas acerca de la estructura de juego de la utopía. Las ideas acerca de sus elementos conti-

2 Duvignaud. *El banco de los sueños,* México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
3 Duvignaud. *El juego del juego,* México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 11.
4 E. Bloch, *op.cit.,* p XV.

núan la preocupación por los alcances filosóficos del concepto hermenéutico de "juego" como una estructura principal del pensamiento contemporáneo que se quiere "pensamiento débil". la presencia de rasgos de juego en la utopía es otra forma de confirmar lo que Gadamer llama la amplitud de su aplicación.

> La perspectiva, por último, desde la que encuadramos las reflexiones acerca de la estructura de juego de la utopía, prescinde por completo del aspecto de la utopía que más se ha trabajado —su importe político-social—, y se concentra en la utopía como un determinado género de producciòn: la utopía como "obra" y las especificidades que la definen.

Elementos de juego en el sueño diurno. Libre disposición de entrar y salir

Si para Duvignaud la experiencia humana verdadera es la experiencia lúdica del ser, para Bloch el más humano de todos los afectos es la esperanza. La esperanza refiere al más amplio y al más lúcido de los horizontes. Supone el elemento del deseo del que no se libera uno nunca. Así surgen de la esperanza desiderativa los sueños diurnos, que "proceden todos de la falta de algo, quieren remediarla: son todos siempre sueños de una vida mejor".[5] Este fundamento —esperanza, dice Bloch— sostiene toda intención humana", y no es otra cosa que la utopía (de la que también habla Apel en términos de una "indispensabilidad e irrenunciabilidad de la función antroploógica de la utopía, es decir, de la intención utópica en el más amplio sentido de la palabra".[6]

Un primer carácter del sueño diurno lo advierte Bloch en el hecho de que "está a nuestra disposición". El yo se dispone a un viaje hacia lo desconocido o lo detiene cuando quiere. Esta disposición sobre el sueño soñado despierto es la que da claridad a la función utópica, es la que hace que la esperanza aparezca como consciente-sabida y así haga posible la "utopía concreta", la que no se pierde en la pura ensoñación que más bien dispone de uno.

Este carácter no-oprimente del sueño diurno corresponde a la libre entrada y salida del juego. Éste, como el ponerse a soñar despierto, es una acción voluntaria, responde a una decisión ex-

5 *Ibidem,* p. 62.
6 K. O. Apel. *Estudios estéticos,* Barcelona, Alfa, 1986, p. 211.

presa de entregarse, en su momento, a esa actividad y no a otra, justo a ninguna por necesidad, llámese material o moral: se juega, es decir, uno juega, por puro acto de libertad y no por obligación. Juega quien quiere y hasta donde quiere por el solo placer de jugar, que así como se entra al juego, se sale de él. La libre entrada y salida al juego como al sueño resaltan si se advierte el carácter de atmósfera, de ámbito o mundo del juego que supone una delimitación propia, un espacio y un tiempo propios demarcadores del ordenamiento y curso reales de la vida seria y preocupada. Dentro de la misma realidad irrumpe un ámbito autónomo cuya legalidad espacio-temporal no se continúa con la de la realidad primera. El jugador instaura y se somete a un tiempo y un espacio que estructuran la segunda realidad del juego y nada más. La acción lúdica libera un lugar y una duración medidos por el movimiento mismo de su propia interioridad o inmanencia, más que por los límites externos de espacio y tiempo reales. El despliegue del juego no se entreteje, a partir de una misma dinámica y referencia de sentido, con el resto de acciones de la realidad primera. Su mecánica, su estructura interna de funcionamiento, eleva más bien el espacio de juego a la categoría de ámbito, en el sentido de propiedad emergente y círculo cerrado de efectos y significaciones.

En este sentido, el juego puede entenderse como una intensificación o concreción radicalizada de lo que en el sueño diurno se muestra apenas como principio o bosquejo de un ámbito autodelimitado o mundo lúdico. Si bien el hecho de ponerse a soñar despierto supone hacerlo y dejarlo de hacer cuando se quiera, manejando consciente-sabidamente, los contenidos del sueño, éste no adquiere propiamente rango de ámbito lúdico, sino al momento en que se concreta en obra: en este caso, en utopía escrita.

La distensión del yo

El sueño diurno está a nuestra disposición, pese a la distensión del yo. Bloch dice que por muy distendido que se encuentre quien sueña despierto no se ve arrastrado por sus representaciones. La naturaleza consciente-sabida de la esperanza, la madurez y responsabilidad de lo que termina en utopía concreta, no permiten que las representaciones diurnas del deseo cobren independencia o carácter de imaginería alucinada, desbordada, incontrolada. El

yo, sin embargo, se distiende, en tanto que sueña en algo mejor. Esta percepción y vuelco hacia lo que "todavía-no-ha-llegado-a ser-lo-que-debiera", justo porque todavía no es, tiene un claro sentido de apariencia, que es la que define el mundo del juego. Y por esto se distiende el yo, porque no se queda con lo meramente dado.

De nuevo el juego radicaliza el sueño diurno, en términos de lo que Gadamer considera la estructura básica del juego mismo: su "sentido medial", que se reconoce en la voz media que dice que algo se juega ahí. La idea aquí, es la del "primado del juego sobre la conciencia de los jugadores": el hecho de que "el juego no retiene ningún sujeto que sea el que juegue", es decir, "jugar es un ser jugado".[7]

En Bloch, el yo se entiende porque traspasa desiderativa y ficticiamente el mundo de lo dado. Porque el deseo se satisface en apariencia, el yo se abandona en el grado suficiente en que termina él mismo siendo "jugado", sin retenerse en todo momento como sujeto respecto de algo que, como objeto, ha dejado ya de ser juego. Es precisamente el elemento de la apriencia, de la ficción, el que hace que el yo deseante se deje envolver, fascinar. Si no, es que el yo prevalece, desencantado, reparando en que sus deseos, sus sueños, no se cumplen en realidad. Y si se queda aquí es que no alzó el vuelo para que se produjera la obra de utopía.

La intensificación utópica del yo

La distensión del yo significa también que el sueño soñado despierto, como dice Bloch, "el yo se convierte para sí mismo en una ilusión". En los términos de Gadamer, esta elevación imaginada del yo corresponde al hecho de que el jugador, como tal jugador y mientras juega, no hace referencia a la seriedad de la vida. En el juego, dice Gadamer, "las referencias finales que determinan a la existencia activa y preocupada, quedan en suspenso".[8] El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, pero no lo sabe de tal manera que, jugando, haga referencia simultánea a la seriedad de la vida real. No hay más seriedad que la del juego mismo. El jugador se abandona entonces, del todo, al juego. Éste es el yo lú-

7 H. G. Gadamer. *Verdad y método*, vol. I, Salamanca, Sígueme, pp. 147-149.
8 *Ibidem*, p. 144.

dicamente intensificado: el que al jugar, aparece ante sí mismo, continúa Gadamer, "como espectador". El caso del jugador solitario —del que sueña a solas en el día— es que agota su propia autorrepresentación en la del juego mismo: se comporta como espectador respecto de "lo referido" por el juego "como algo". En el caso del utopista, lo referido por el sueño utópico es el mundo mejor aparentado.

La nunca total desaparición de la realidad. La mejora del mundo

En el sueño despierto, afirma Bloch, "las cosas reales aparecen apagadas, a menudo deformadas, pero nunca desaparecen totalmente frente a las representaciones deseadas, por muy subjetivas que estas sean.[9] Esto significa, siguiendo ahora a Fink, que el juego es siempre un quehacer aparencial desde una base de realidad concreta. No es una pura proyección subjetiva: es un ámbito de apariencia sostenido por elementos de realidad concreta y objetiva. "La apariencia-del-juego no se da simplemente en el alma humana, existe en medio de las cosas y con todo, diferente a todas las demás cosas".[10]

Si pasamos inadvertido el momento de la presentación escrita de la utopía y nos quedamos con el solo sueño diurno que la precede, éste es entonces pura proyección subjetiva; no opera, no juega o no descansa materialmente sobre elementos de la realidad concreta, si bien los asume subjetiva o idealmente. Y es que la esperanza del sueño diurno es la de querer, materialmente, cambiar las cosas: es "voluntad consciente hacia una vida mejor" —nos dice Bloch—. Por esto, porque el sueño soñado despierto pinta un mundo mejor, su relación con el mundo exterior no está bloqueada.

Llegamos aquí al principal punto de desfase o discontinuidad entre el juego y el sueño diurno de la utopía. Si el sueño utópico apunta siempre a cambiar las cosas de hecho (o, por lo menos, así convenimos en entender la utopía para no limitarla al género literario de la mera novela de ficción), el juego se caracteriza estrictamente por su "intencionalidad cero" (Duvignaud), por su

9 E. Bloch, *op. cit.,* p. 75.
10 Fink. *Spiel als Weltsymbol,* Stuttgart, Kohlhamer, 1960, p. 83.

ausencia de objetivos o fines respecto del mundo real. Pero es interesante ver cómo el juego, puesto que no procura nada expresamente en relación con la realidad concreta, cobra tal soltura o campo de libertad que logra y hasta requiere de una base material de realidad o esta base de realidad concreta no perturba en nada su campo de libertad; mientras que el sueño utópico, en la medida en la que apunta siempre a un mundo mejor, no puede empalmarse materialmente con el mundo extramental. Así, entonces, si el juego es un juego en la medida en que, aun recurriendo y entretejiéndose con la realidad concreta, logra absorberla a su propio ámbito cerrado de apariencia al sentido autónomo, inmanente, del mundo lúdico, la utopía es utopía en la medida en la que los elementos de apariencia que supone, apuntan de nuevo a su traducción a la realidad concreta.

La dimensión de comunidad de la utopía

Al hecho de que el sueño utópico pretende siempre una modificación real del estado de cosas existentes, le atribuye Bloch una intensificación vinculante común, una dimensión de comunidad, una amplitud humana, y referencia o representación de los otros. Su interés general hace que el sueño diurno de la utopía sea comunicable, comprensible por su claridad.

De la dimensión de comunidad de la utopía, de la que habla Bloch, el elemento de vinculación común, la referencia a los otros, la comunicabilidad, corresponde a lo que para Gadamer es un hacer comunicativo del juego. Esto mismo es la comunicación, la participación entre el que se acerca a la utopía y el juego mismo de la utopía o del utopista. Aquello a lo que refiere la utopía, su decir, su sentido, constituye su identidad hermenéutica, lo que funda su unidad como obra. Este algo por entender lleva a que el intérprete de la obra utópica se haga cargo de la construcción de la obra misma como tarea.[11] Construcción interpretativa, tarea hermenéutica de interpretación, tarea de reflexión, tarea espiritual, como condición de posibilidad de la posible realización material de la utopía.

A los anteriores planteamientos le sigue el desarrollo de los siguientes puntos:

11 Gadamer. *La actualidad de lo bello,* Barcelona, Paidós.

—El "viaje hasta el final" en la utopía, según Bloch, y el "puro cumplimiento" en el juego, según Gadamer.

—Paralelismo entre la distinción blocheana entre "representaciones de la fantasía" y "representaciones recordadas" y la distinción entre "sueños de interpretación" y "sueños de representación", según Duvignaud.

—El juego de "ideología y utopía", según Ricoeur, y el concepto de entrada y salida a los diferentes niveles de juego. La afirmación de Ricoeur de que "no hay espectador absoluto".

—La utopía como creación distintiva su autor" (obra personal), según Ricoeur.

—El juego y la utopía desde el "sentido metafórico como redescripción de la realidad", según Ricoeur: el "como si..." lúdico y utópico.

—El no-lugar de la utopía desde la idea del juego como "atopos", según Derrida.

—Las afirmaciones de Lefebvre de que "en la acción poiética todo es fuego" y de que "toda obra contiene una utopía.

—El tiempo de la obra-utópica, en Gadamer, Lefebvre y Rosset.

EL PENSAMIENTO UTÓPICO COMO FACTOR DE HISTORIA[1]

*Tomás Enrique Almorín Oropa**

Después de la caída del bloque socialista y del total descrédito del discurso utópico, hoy no parece razonable pensar que el mundo puede cambiar en orden a la justicia y la fraternidad. No obstante, el autor intenta mostrar que la utopía y su discurso siguen teniendo vigencia.

Volver la atención sobre el tema de la utopía tiene su motivo en la crisis que atraviesa el pensamiento crítico a partir de la caída de los gobiernos socialistas del este europeo o del llamado "socialismo real".

El liberalismo —en su variante *neo*— que fuera el gran oponente de la doctrina social de inspiración marxista, quedó como aparente vencedor en la lucha macropolítica que ambos protagonizaron en el período de postguerra, erigiéndose como la única alternativa para la organización de la vida social. Esa aparente victoria sobre el socialismo marxista-leninista hizo crisis en el pensamiento crítico sobre la sociedad. La caída del "socialismo real" parece mostrar que todo intento de cambio social, de liberación, de transformación del estado actual de cosas o de superación, en palabras de Mounier, del "desorden establecido", basado en la visión de un modelo de sociedad diferente, estuviera *a priori* condenado al fracaso histórico. Y éste es el asunto que aquí interesa discutir.

1 Ponencia presentada en el Congreso Nacional de Filosofía, noviembre 1995.

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental.

Puesto que la pregunta central de esta mesa se plantea a manera de disyuntiva "¿Fin o posibilidad de la utopía?", conviene explicar el sentido de esta pregunta, qué es lo que realmente se pregunta.

1. El primer asunto contenido en la pregunta es justamente la noción de utopía en dos sentidos: su ser y su función; ¿qué es y para qué sirve la utopía?

2. En segundo lugar, la pregunta solicita una crítica o una legitimación de la utopía. ¿Es legítima la visión utópica?

3. Finalmente, y a partir de la caída del bloque socialista, el pensamiento crítico que dio sustento a los movimientos revolucionarios que condujeron a la implantación de los regímenes de aquel bloque, sufre un *impasse*; la utopía queda desarmada. Ante esto parecería que el discurso crítico-liberador queda cancelado ante la evidencia del fracaso histórico del proyecto de la sociedad sin clases. Esta situación afecta no sólo al marxismo-leninismo, que es la base filosófica de ese proyecto, sino también a otras propuestas emancipadoras como las latinoamericanas de inspiración cristiana, cuyo emblema más significativo ha sido la "teología y la filosofía de la liberación". La cuestión es si aún dada esta situación es posible todavía pensar en términos crítico-liberadores; es decir, si existe la posibilidad de una reflexión y una praxis ordenadas a la transformación de un estado de cosas constituido por las diversas instituciones conformadoras de la sociedad y cultura actuales, y la construcción de una mejor convivencia humana en función de un modelo llamado utópico. ¿Es o no posible transformar la sociedad humana? ¿Es o no posible aspirar a un *plus* humano?

Las respuestas que aquí se ensayan son las siguientes:

1. La utopía es el ejercicio de la esperanza crítica y tiene la función de ser un factor histórico, en cuanto aquella primera tienda a su cancelación en su realización histórica. Pero esto exige concebirla desde un determinado marco antropológico, que le impone límites.

2. No toda utopía es legítima. Lo único que legitima una propuesta utópica es su operatividad histórica en orden a lo que he llamado el *plus* humano. En otras palabras, la utopía sólo es legítima cuando es humanista. Este humanismo significa, en primer lugar, un modo de convivencia fraterno caracterizado por el

respeto al otro, a su diferencia. Por otro lado, para que una propuesta utópica sea operante no debe perder esa cierta ironía que permite relativizarla cada vez; no es, pues, una utopía excluyente y totalizadora, sino abierta. El utopista debe ser capaz de revisar sus propuestas, de otra forma la utopía no cumple su función como factor histórico. Además un humanismo personalista es el marco antropológico que debe sustentar la propuesta utópica, a fin de superar los errores y tragedias que la historia nos ha mostrado.

3. Es posible aspirar a una transformación social en orden a la consecución de otra forma de existencia humana. Se trata de una aspiración que se basa en lo posible humano proyectado hacia lo imposible imaginado, es decir, se basa en la dimensión de esperanza: la única desde la cual puede gestarse un destino, por lo que la utopía no sólo es posible sino necesaria; está vigente aún después de la supresión del "socialismo real".

Al margen de lo anterior, la utopía implica una dimensión irracional que debe tomarse en cuenta. Se trata de los imponderables impuestos por la finitud humana, frente a los cuales solamente cabe esperar y creer. Es una dimensión que se llama fe, no estrictamente en sentido religioso, sino como esa afirmación implícita y permanente que todos ejercemos de cara a nuestra experiencia de finitud.

La argumentación de mis respuestas va en el siguiente orden:

1. ¿Qué es la utopía y cuál es su sentido?

a) *La justa acepción del concepto*

Se llama utopía a la elaboración especulativa o literaria de un cuadro final referido al hombre y a la sociedad, en el que se plasma un estado perenne de plenitud y felicidad. Generalmente se piensa que tal cuadro es una pura construcción mental carente, en todo sentido, de relación con la realidad. Aquí vamos a entenderla de otro modo.

Marx y Engels llamaron "utopistas" a aquellos pensadores socialistas cuyas ideas habían precedido al desarrollo industrial, al proletariado y al concepto de "lucha de clases" y que, por ello, no

pudieron tener en cuenta esos factores. Después lo aplicaron a aquellos que no pudieron, no quisieron, o ambas cosas, tomar en cuenta esos factores. Así, el calificativo "utopista" fue el arma más fuerte del marxismo contra el socialismo no-marxista[2], enarbolando la bandera de la ciencia como último criterio de verdad en contra de la utopía como sinónimo de engaño.

La impugnación de Marx y Engels condujo a que se llamara utópico a todo socialismo que apela a la razón, la justicia y la voluntad del hombre. Frente a este socialismo (utópico) está el socialismo "necesitarista" o científico que sólo pide la toma de conciencia de las condiciones dadas que irrevocablemente han de conducir al cambio, incluso independientemente de la conciencia que de ellas se tenga[3].

En todo caso, se habla de la visión de un modo de vida no dado actualmente. Buber señala que ese modo puede concebirse en dos modalidades: como un tiempo perfecto y entonces se llama escatología; o como un espacio perfecto, que es lo propiamente llamado utopía. La escatología[4] trasciende lo social abarcando incluso lo cósmico; la utopía se refiere específicamente al ámbito social, incluyendo una transformación del hombre. La escatología es la consumación de la creación; la utopía perfeccionamiento de las posibilidades humanas de convivencia en un orden justo. Escatología es una categoría fundamentalmente religiosa y su advenimiento es *gracia*, mientras que la utopía depende de la voluntad consciente de los hombres[5].

> Un proyecto puede considerarse <*utópico*>, en el sentido estricto del término, si propone la construcción imaginaria de una sociedad, o de una realidad, global y radicalmente distinta, si, apoyándose en fines y valores enteramente diferentes, pone en

2 Cfr. Martin Buber. *Caminos de utopía,* México, Fondo de Cultura Económica, 1955, (Breviarios, 104), p. 15.

3 Aun cuando Marx, en la tesis 11 sobre Feuerbach, apela a la conciencia a transformar el mundo, esa conciencia es la de "leyes históricas" que, en cuanto tales, son irrevocables y ante las cuales sólo cabe asentir o ser un "reaccionario" o un irracional que se opone al cambio, a la revolución ineluctable.

4 Paralelo al concepto de escatología, está el de *ucronía* para referirse al aspecto temporal de un modelo de vida en la perfección. "El término *ucronía*, negación del tiempo, fue inventado a finales del siglo XIX por el filósofo francés Charles Renouvier para caracterizar una historia ficticia bajo el supuesto de que un acontecimiento crítico hubiera tenido otro desenlace". Manuel, Frank & Manuel Fritzie P. *El pensamiento utópico en el mundo occidental I. Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI),* Trad. Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Taurus Ediciones, 1984 (Ensayistas, 241), p. 17.

5 Vid. Buber, *op. cit.*, p. 18.

> tela de juicio el orden establecido, y si apela a una voluntad común de cambio. Esta alteridad absoluta es la esencia misma de la utopía[6].

Respecto a la utopía pueden distinguirse dos tipos de planteamiento: la utopía esquemática y la utopía orgánica[7]. La primera se funda en una concepción del hombre que supone capacidades y necesidades, de la cual deriva un orden social que utiliza esas capacidades y satisface esas necesidades, de tal manera que el modelo utópico es el producto "necesario" de un esquema mecanicista, —en el fondo naturalista—, según el cual a una función le corresponde una acción determinada y a una necesidad un objeto satisfactor. Por otro lado, la utopía orgánica se proyecta a partir del conocimiento del hombre en su actualidad y del estado actual de la sociedad, fijando su atención en lo que Buber llama los "anhelos ocultos" que en medio de la realidad actúan en favor de la transformación. Se trata de un utopismo humanista que se finca en el conocimiento de la disparidad o antagonismo entre la realidad y las tendencias evolutivas, sin descuidar el descubrimiento de las "tendencias ocultas" y pregunta hasta qué punto éstas se dirigen a una efectiva transformación de la situación presente. Este tipo de utopismo mantiene una especial atención hacia el problema de la historia, más que como problema epistemológico de su fundamentación como lo hiciera Dilthey, como un problema que afecta a la humanidad en su propia conciencia vital[8]. Así, lo decisivo de la atención a la historia es la conciencia que genera, por un lado, de la radical finitud de la condición humana y, por otro del sentido de un destino, de un movimiento que se llama histórico[9]. La utopía no sólo dice relación a un "no-lugar" de óptimo social; la utopía se relaciona directamente con la historia, designa también los "buenos tiempos" *(eucronía)*, "esos aspectos de la utopía y pensamiento utópico occidentales en que se trasladan a un buen futuro un buen

6 Gilbert Leclerq. "Transformar la vida: la educación permanente", en *El Correo de la UNESCO*, México, UNESCO, Año XLIV, febrero de 1991, p. 39.
7 Buber, *op.cit.*, pp. 22-23.
8 Cf. H. G. Gadamer. "El problema de la historia en la reciente filosofía alemana" (1943), en *Verdad y Método II,* Salamanca, Ediciones Sígueme, 1992. Trad. Manuel Olasagasti. (Hermenia, 34), p. 35.
9 *Ibidem.,* "La continuidad de la historia y el instante de la existencia" (1965), pp. 133-143.

lugar, una buena disposición de ánimo y una buena constitución"[10]. Utopía también es *ucronía*.

En otros términos, pueden mencionarse dos categorías de utopías: las utopías del orden y las utopías de la libertad. Simplificando, Tomás Moro inaugura la línea basada en la libertad y Campanella, la del orden. Las primeras describen el "estado ideal del ser", muy cercanas a las tradiciones populares, mientras las otras definen el "ser ideal del Estado" (utopías institucionales y totalizantes, cuando no totalizadoras).

La utopía, entonces, es una visión futura que no es separable de una actitud crítica del modo actual en que se desarrollan las cosas. Su elaboración responde a un estado actual no perfecto, que conduce a la visión de un horizonte de esperanza (no de un modelo). Es un cuadro finalístico del hombre en la historia y como tal, debe considerarse como resultado último de un movimiento penúltimo. Al ser cuadro final, la utopía necesariamente es trans-histórica; pero no puede estar al margen de la historia, está en la historia y en ella adquiere lugar y tiempo, esto es, sentido.

Hay, pues, un vínculo entre utopía e historia que vuelve aquélla operante en el seno de ésta. Este vínculo es el que revela el sentido de la utopía.

b) *Utopía y realidad*

¿Cómo se vincula la utopía con la realidad histórica?

Si la utopía es la construcción mental de un estado u orden futuro, algo tiene que ver con la capacidad inventiva del hombre que llamamos "fantasía" o también "imaginación". Esta facultad *(mitopoiética)* no es una actividad de simple antagonismo con la realidad (esto sería esquizofrenia). Retomo a continuación algunas ideas de Herbert Marcuse.

Marcuse plantea la utopía a partir de la actividad mental de la fantasía como opuesta al "principio de realidad" que, según él, reprime la libertad. Marcuse critica a Freud que haya relegado la actividad mental que llamamos fantasía a una esfera opuesta e irreconciliable con la realidad, esto es, al inconsciente, generando así dos ámbitos inconmensurables. Para Marcuse la fantasía o imaginación es el reducto de la libertad humana y, a diferencia

10 Manuel, *op. cit.*, p. 17.

de Freud que coloca ese reducto en el pasado subhistórico tanto del individuo como de la especie, Marcuse piensa que tiene una función liberadora respecto de la realidad histórica presente[11].

Durante la lectura que Marcuse hace de Freud, le reconoce el mérito de haber devuelto sus derechos a la imaginación (fantasía), la cual es un proceso mental independiente cuya función propia es la superación de la realidad humana antagónica, superación en la que tienden a reconciliarse los opuestos: individuo-comunidad; sujeto-objeto; deseo-realización, etc. Este anhelo de superación en una armonía ha sido convertido en utopía por el principio de la realidad; pero la fantasía insiste en su realidad como deber. De este modo la fantasía denota un "carácter prospectivo" en cuanto atiende a las posibilidades irrealizadas pero realizables.

Hay que acotar que esta prospectiva necesariamente remite a una "retrospectiva", la conciencia histórica es indispensable para la fantasía utópica. La utopía no puede perder de vista la memoria histórica, pues es lo único que le da sustento[12]. Y a la inversa, la conciencia histórica sólo es tal cuando se proyecta hacia un destino que necesariamente es utópico. De esta forma "el verdadero valor de la imaginación se relaciona no sólo con el pasado, sino también con el futuro: las formas de libertad y felicidad que invoca claman por liberar la realidad histórica. En su negativa de aceptar como finales las limitaciones impuestas sobre la libertad y la felicidad por el principio de la realidad, en su negativa a olvidar lo que puede ser, yace la función crítica de la fantasía"[13]. La utopía como producto de la fantasía tiene, por ende, una función crítica respecto de la realidad.

c) *La función histórica de la utopía. La cancelación de la utopía*

En alguna parte Engels dice lo siguiente: "la utopía surge cuando uno se atreve <a base de la situación existente>, a trazar de antemano la forma en que puede resolverse tal o cual antagonismo de la sociedad existente"[14]. Sin duda, que es imposible saber qué

11 Cf. Herbert Marcuse. *Eros y Civilización,* Barcelona, Editorial Ariel, 1981, pp. 137-144.
12 La "retrospectiva" no sólo se refiere a la "conciencia histórica", también incluye nuestro pasado mítico de carácter inconsciente que sigue operando en el individuo (Freud) y en la especie (Jung).
13 Marcuse, *op. cit.*, p. 144.
14 Referido por Buber, *op. cit.*, p. 137.

aspecto tendrá una sociedad futura, pero puede saberse qué aspecto se quiere que tenga, y esto, en cuanto es voluntad consciente, influye necesariamente en el devenir y realización histórica de esa sociedad deseada; pero no en el sentido metódico de una razón planificadora que tiende puentes y vías de un sólo sentido sobre la realidad, ésta sería la actitud de un pensamiento utópico rígido y violento que pasa por encima de todo y de todos.

Las utopías suelen calificarse como fantasías, de hecho aparecen como cuadros de fantasía; pero esa fantasía utópica tiene un centro que la impulsa y que al mismo tiempo tiene que elaborar: se trata de un cuadro de lo que "debe ser". También se dice que la utopía es imagen de deseos, no de deseos veleidosos, sino del afán por lo justo, ese *"justo"* al que accede el deseo por vía de contrastación con el presente y que debe remitirnos a un pensamiento humanista[15]. La utopía en un pensamiento de tipo estático es algo no localizable y, por lo tanto, irreal; en un pensamiento dinámico, lo no localizable no es siempre irreal. Otra función de la utopía es que prefigura la forma de una sociedad futura y de un distinto modo de convivencia. Es claro que no podemos volver atrás, sólo podemos abrirnos paso. Pero sólo podremos lograrlo a condición de que sepamos a dónde queremos llegar. La función crítica de la utopía sólo es posible si se tiene conciencia y visión de lo que "debe ser".

La utopía no puede ser ingenua; el pensamiento utópico debe ser muy consciente de sus limitaciones, debe ser ponderado, de lo contrario se tiene a la puerta el peligro de la violencia en nombre de la justicia o de la revolución. La utopía debe ser fundamentalmente ética[16], de otra forma acaba siendo una tiranía deshumana. Opino que el elemento humanista del pensamiento utópico puede medirse desde el cristianismo latinoamericano, cuyo sello es marcadamente utopista en la línea de la liberación integral.

Dice Leonardo Boff respecto del discurso utópico, que corre el riesgo de deshistorizarse y convertirse en una fraseología sin consistencia, prestándose a manipulación y encubrimiento debido a su carácter universalizante.

Por un lado, "lo utópico pertenece a la realidad y desarrolla todas las potencialidades insertas en la historia y que sólo pueden realizarse plenamente en la trans-historia. Sin embargo, lo

15 Hagamos la pregunta socrática: ¿qué es lo justo?.
16 Vid. *infra.*, apartado 2.

trans-histórico tiene una función histórica en cuanto que alimenta continuamente la esperanza de un futuro absoluto que se anticipa en lo futuros intra-históricos que realizan ciertos valores que nos acercan más a lo utópico. Tiene además "la función de relativizar" todas las concreciones liberadoras históricas y mantener abierta la perspectiva hacia el futuro y hacia lo trascendente. En este sentido, lo utopico ofrece criterios de crítica y de enjuiciamiento ético de las diversas concreciones históricas". Pero aquí es donde aparece el límite de la utopía: "El límite de este discurso utópico —continúa Boff— aparece cuando tiene que concretarse en una reflexión sobre las mediaciones socio-históricas que puedan producir verdaderas anticipaciones y aproximaciones de lo utópico. Aquí se impone un discurso regional pertinente que hable de realidades históricas concretas. Supone dejar entonces el ámbito de lo utópico y exige bajar a determinaciones particulares"[17]. El límite de la utopía está en la relación de ésta como factor con la realidad; en cuanto lo utópico se orienta hacia el presente histórico, en ese momento pierde su significado la noción de utopía, ha llegado el "fin de la utopía"[18].

De una utopía humanista puede decirse lo que Buber dice del socialismo utópico en particular:

> puede calificarse de <tópico> precisamente en este sentido: no es <ajeno al lugar>, sino que pretende realizarse en todo momento, con el lugar dado y con las condiciones dadas o sea precisamente <aquí y ahora> en la medida aquí y ahora posible; pero para él (para el socialismo utópico) *la realización local nunca es otra cosa que un punto de partida (...), un <comenzar>*, algo que tiene que existir para que se conquiste la libertad y la vigencia, que tiene que existir para que la nueva sociedad parta de ese <comienzo>, de todas las células y de aquellas que surjan de su seno[19].

Lo anterior es muy importante tenerlo en cuenta para ponderar una utopía humanista, pues siempre hay más de lo hecho o de lo que se pueda hacer. Esta conciencia evita, o al menos previene, el peligro totalitario y tiránico que no es ajeno al pensa-

17 Leonardo Boff. "La salvación en las liberaciones", en Boff, L. & Boff, Clodovis, *Libertad y Liberación,* Salamanca, Ediciones Sígueme, 1982 (Pedal, 154), pp. 67-68. El entrecomillado es mío.
18 Vid. Marcuse, *op. cit.*, p. 145.
19 Buber, *op. cit.*, p. 114. Las cursivas son mías.

miento utópico. Por lo tanto, debe evitarse el lenguaje de la identidad: la utopía que busca una liberación integral o una nueva humanidad, no se identifica con ninguna situación histórica. Se habla, mejor, de "realización tópica": la utopía, la liberación integral, se identifica en la historia. Se habla de una liberación en proceso, nunca identificada totalmente con el cuadro final utópico.

Planteada así, entendida la utopía como liberación integral, tiene lugar en la historia, en ella se anticipa y realiza aun cuando sea de un modo fragmentario, inconcluso. La utopía final regula la liberación histórica; a su vez, la liberación integral transhistórica se "historiza" y realiza en la liberación histórica; pero esta liberación histórica no realiza la totalidad de la utopía (liberación integral). Puede entonces decirse que la utopía no se deduce del *topos* humano, esto es, no se identifica con ninguna realidad ni realización histórica, pero ahí se realiza, ahí empieza a dejar de ser utopía, y es sólo ahí donde genera historia, esto es, destino.

2. La legitimidad de una utopía humanista. Algunos elementos

La efectividad histórica de la utopía depende, de acuerdo con lo que se ha dicho, de que tienda a su cancelación en cuanto tienda a realizarse históricamente. Desde mi punto de vista, esto sólo es posible si se ponen en juego tres elementos que propongo como constitutivos de un pensamiento utópico humanista:

—La aspiración a una vida comunitaria fraterna. Esto significa que el "cuadro utópico" como tal prefigura el tipo de sociedad que se desea y el tipo de comunidad que la ha de sustentar.

—La relativización de la utopía y por tanto sus límites. A este respecto puede preguntarse por el valor y el precio de cualquier utopía. ¿Es realmente valioso el proyecto? ¿A qué precio ha de realizarse? ¿Qué es lo que no puede olvidar ni ignorar ningún planteamiento utópico legítimo, humanista?

—El tipo humano de una utopía humanista. Toda utopía supone y promueve un tipo humano. En realidad pienso que la razón de toda utopía es el modo de ser humano que propone.

a) *La convivencia fraterna*

No interesa pintar aquí el cuadro de la sociedad que, en este caso, yo podría proponer. Más importante que eso —me parece—, es el modelo de convivencia que podría erigirse como criterio de ponderación de un cuadro utópico.

Lo que sustenta y vuelve vinculante a una utopía es ese "otro modo de existir", la otra forma de vida que se presenta como mejor que la actual, cuyo atractivo está en la posibilidad que ofrece de superar lo frustrante que pueda tener el actual estado de cosas. No creo errar al afirmar que el núcleo que hace de una utopía un proyecto vinculante, es el modo de relación interpersonal que propone, esto es, la dimensión comunitaria.

Es en relación a este aspecto donde debemos atrevernos a ser ingenuos —no tontos—, en el sentido de creer que los humanos somos capaces de arribar a una convivencia fraterna, en donde se implican dimensiones humanas distintas de la pura razón, como el amor, la amistad, la solidaridad, la libertad, la responsabilidad y la decisión personal.

En la vida colectiva humana, algo es legítimo cuando está sustentado por la voluntad de relación: "las estructuras de la vida social humana extraen su calidad viviente de la abundancia de la capacidad para entrar en relación"[20]. Y es la relación comunitaria la que genera esa calidad de vida. "El espíritu comunitario es una tendencia de toda la vida moderna: al lado de las grandes formaciones sociales surgen por doquier pequeños grupos que desean vivir unas relaciones más inmediatas y fraternas"[21]. La dimensión comunitaria de la vida no puede darse en masa. Así, la utopía, en general, se basa en una tendencia descentralizadora hacia los pequeños grupos.

"Comunidad es la organización interior de una vida común que conoce y abarca el <cálculo> seco, el <azar> rebelde, la <preocupación> amenazante. Es comunidad de aflicción y, sólo a partir de eso, comunidad de espíritu; es comunidad de esfuerzo y, sólo desde ahí comunidad de salvación"[22]. En esto, si somos utopistas, debemos creer, debemos ser ingenuos.

20 Martin Buber. *Yo y Tú,* México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 46.
21 L. Boff. *Iglesia, carisma y poder. Ensayos de Eclesiología Militante,* Santander, Sal Terrae (Colección Presencia Teológica, 11), 1982, p. 197.
22 Buber, *Caminos...*, p. 197.

Pero a la par, debemos ser críticos. La conformación de una comunidad no puede ser doctrinaria; es decir no puede responder sólo a principios ideológicos, sino principalmente a situaciones y necesidades reales, históricas, relativas, tanto sociales como psíquicas. La comunidad no debe convertirse en dogma, su aparición no es la satisfacción de un concepto, sino de una situación; no es un absoluto de validez universal, sino respuesta a un momento. La base comunitaria de una proyección utópica genuina es el "derecho a la diferencia". Esto significa la falta de dogmatismo la cual no obliga a las personas ni siquiera a la realización de sí mismos: la imaginación desbordada y la búsqueda interior se unen para estimular la inventiva, así como la inquietud intelectual y espiritual. Una genuina utopía, más que insistir en la idea trivial de felicidad material o de prolongación de la vida, reivindica la posibilidad, para cada cual, de realizarse, el derecho a cumplir sus aspiraciones.

Ahora bien, junto al derecho a la diferencia y en orden a sustentar el derecho de las personas, debe considerarse el giro hacia lo común, que es lo único que genera a la comunidad; "la comunidad (...) se pone de manifiesto, sobre todo, en el común tratamiento activo de lo común y no puede existir sin ese tratamiento"[23]. "Sin el ejercicio concreto de prácticas de participación, de democracia y de liberación no podrá surgir ninguna sociedad de hombres libres y liberados"[24].

b) *Ironía y racionalidad o los límites de la utopía*

Debe advertirse que aquí sobrevienen los problemas no sólo teóricos, sino principalmente prácticos, que puede motivar el pensamiento utópico. Desde el momento que se propone un cuadro utópico —que es vinculante de las voluntades y razones que mueva—, ese cuadro se opone a otros ya propuestos o por proponer. Aquí es donde la violencia puede campear; aquí es donde las ideas y los proyectos históricos pueden comenzar a matar gente. Sin embargo, es necesario, por un lado, esclarecer el cuadro final que dirige la acción y critica la realidad presente, yo diría que con esa cierta ingenuidad que nos hace creer en eso que nos mueve; y por otro lado, con la plena conciencia de la limitación de

23 *Ibidem,* pp. 195-196.
24 L. Boff. "La salvación en las liberaciones", *op. cit.* p. 48.

nuestros proyectos y razones, es decir, con la ironía suficiente que relativiza cualquier planteamiento utópico, que, justamente por eso, se torna operativo históricamente. Ninguna utopía ha conseguido que su visión triunfe enteramente. Incluso las más democráticas reconocen un decaimiento, tal vez el sentimiento de que algo sigue faltando.

"... Al comenzar la palabra (*utopía*) con un adverbio negativo (no), Moro hace hincapié deliberadamente en el hecho de que ese lugar que describe no existe en ninguna parte, no existió nunca ni existirá jamás y, en definitiva, en que no debe existir. ¡Ay de quien pretenda poner en práctica lo que no es más que un ejercicio intelectual, un método para comprender y acercarse a la verdad"[25]. El infortunio del mundo, no es de las utopías, sino de aquellos que las tomaron como programas de acción política.

Por otra parte, el error de muchos utopistas es preconizar un progreso universal, desentendiéndose de las necesidades espirituales de los héroes de ese progreso. Generalmente un mundo perfecto es un mundo sin alma; y un mundo deshumanizado se perfila dondequiera que se reprimen la libertad y los derechos de la persona, dondequiera que el pueblo ha sido regimentado e instruido para obedecer como un rebaño.

Por lo anterior, la utopía no puede considerarse como un modelo acabado totalmente viable, aun cuando su forma de expresarse tenga que ser mediante un modelo. La utopía es más un horizonte que un modelo, que tiene el poder de poner en marcha la historia. "Si la historia es posible, indefinidamente, es porque la verdad del hombre y de la sociedad siempre está buscando <*otra cosa*> que todavía no existe y que no es posible encontrar gracias a la mera extrapolación mejorada de la situación existente"[26]. De suyo, el porvenir es siempre imprevisible.

c) *El tipo humano de una utopía humanista*

La utopía humanista busca algo que Marx escribió bellamente en su juventud: la emancipación humana es

> la emancipación de todos los sentidos y cualidades humanas; pero precisamente es porque estos sentidos y cualidades se han hecho, subjetiva y objetivamente, humanos. El ojo se ha hecho

25 Alain Frontier. "Una parábola de Platón", en *Correo de la UNESCO*, *loc. cit.*, p. 20.
26 G. Leclerq, *loc., cit.* p. 40.

> ojo humano, así como su objeto se ha hecho objeto social, humano, creado por el hombre para el hombre. Los sentidos se han hecho, por tanto, directamente teóricos en su práctica. Se relacionan con la cosa por amor a la cosa, pero la cosa misma es una relación humana objetiva para sí y para el hombre, y viceversa. La necesidad y el goce han perdido en consecuencia su naturaleza egoísta y la naturaleza ha perdido su pura utilidad por el hecho de que la utilidad se ha hecho utilidad humana[27].

Todo lo que pueda decirse acerca de una nueva humanidad, acerca de un proyecto utópico humanista, implica y exige un modelo de hombre que dé sustento a ese distinto modo de convivencia. Ese tipo humano, que sin duda también es utópico.

Hay dos formas de ser hombre: la que se experimenta y la que se vislumbra[28], justamente eso vislumbrado como ser humano, es lo que hace vinculante la utopía, pues el intento por una nueva sociedad es el intento por una forma nueva de ser humano.

El núcleo de la utopía, tal vez no sea el "modo de convivencia" que propone, sino el tipo humano que puede realizar ese modo de convivencia. Marx veía en el comunismo la "superación positiva" del conflicto de enajenación, como un retorno al hombre y decía de ese comunismo que "es la solución genuina al conflicto entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y el hombre: la verdadera resolución de la lucha entre la existencia y la esencia, entre la objetivación y la autoconfirmación, entre la libertad y la necesidad, entre el individuo y la especie"[29]. Ésta es la descripción del hombre no dividido, del hombre integrado y ése es el núcleo de la utopía humanista.

Es necesario puntualizar que una utopía personalista, se sustenta en la noción de una naturaleza humana, que no es estática ni absoluta, como si cada individuo fuese una especie de copia imperfecta del absoluto perfecto enunciado como "esencia humana". Yo hablaría de una esencia "en la que" y "la que" realizamos cada uno de los individuos humanos. Si esencia se entiende como un presupuesto absoluto, entonces no hay esencia tal; pero si se entiende como una estructura que conserva en la duración cier-

27 C. Marx. *Manuscritos económico-filosóficos de 1848,* México, Ediciones de Cultura Popular, 1984, p. 107.
28 Ignacio González Faus. *La humanidad nueva. Ensayo de Cristología,* Madrid, Sal Terrae, 1974, p. 243.
29 Marx, *op. cit,* p. 102.

tas invariables, gracias a las cuales, en la diferencia y respetando tal diferencia, podemos reconocer lo común que significa ser humano y que nos exige ese reconocimiento cuando nos encontramos frente al otro o a la otra, siempre tan exigentes, entonces esa esencia es algo evidente.

Si se me pide la caracterización del tipo humano utópico, utópico diría que es un hombre en primer lugar consciente de su finitud, desde la cual proyecta la utopía como esperanza, una finitud desde la que se perciben "los límites dentro de los cuales hay todavía posibilidad de futuro para las expectativas y los planes; o más fundamentalmente, que toda expectativa y toda planificación de los seres finitos es a su vez finita y limitada"[30]; una finitud donde, la muerte, como radical testimonio de la misma, es el hecho capaz de cancelar toda humana pretensión de cancelar la historia, la materia, los individuos, en suma la vida, mediante cálculos y métodos apodícticos.

Sin embargo, se trata de un humano que a partir de esa conciencia de finitud, puede y debe generar su destino, a partir de la esperanza, pues a partir de ambas es que es posible respetar la diferencia, reconociendo al mismo tiempo lo común humano; y sólo desde esa finitud -esperanza - puede entablar un diálogo liberador con un *"semejante"*.

3. La necesidad de la utopía

En fin, contrariamente a la idea de que la utopía es un género de literatura de evasión, ella es la obra de autores comprometidos con su tiempo y su circunstancia, generalmente humanistas conscientes de la finitud humana, a partir de lo cual proponen su ideal.

Confrontada o no a la prueba de la realidad, la función utópica es uno de los motores de la historia humana. La utopía da, en definitiva, la dimensión de esperanza que impulsa al hombre a actuar. En *Crítica y justificación de la utopía*, Paul Tillich afirma: "Donde no hay utopía que abre posibilidades, nos encontramos en un presente estancado, esteril. Las culturas que no tienen utopía (...) retroceden rápidamente al pasado, pues el pre-

30 H. G. Gadamer. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993 (Hermenia, 7), p. 434.

sente sólo puede estar plenamente vivo en la tensión entre el pasado y el futuro"[31]. Así, la función de la utopía, las más de las veces, ha sido incitar a salir de la rutina de la historia. Subversiva por antonomasia, la utopía no cesa de arrancar la imaginación colectiva de sus límites.

En suma, la necesidad de la utopía que aquí sostengo, radica en lo siguiente:

> La acción humana sólo cobra nuevamente su sentido si se la percibe como un movimiento incesante de totalización. En cada etapa el hombre trata de proyectar ante sí el estado que lo acercaría a la totalidad. Dicho estado no puede encontrarse más que en la imaginación, puesto que todavía no existe. Y si no se desea que constituya una mera variante del estado actual, debe ser utópico, es decir radicalmente distinto. Ningún cambio realmente innovador parece posible sin el ejercicio utópico[32].

Sin utopías se debate en un círculo vicioso; sólo la utopía parece capaz de posibilitar la salida del ciclo generador de estereotipos en cualquier esfera: política, educativa, filosófica.

4. La historia y la nueva humanidad. Dimensión de fe.

La posibilidad de que la utopía deje de serlo y entonces se convierta en un factor de historia, radica en el trabajo histórico que efectivamente se realice. Este trabajo histórico presenta dos problemas:

El primero es que el trabajo intra-histórico aparece como alienante, pues es un trabajo "para otros", algo que no disfruta quien lo realiza; es un trabajo tan a largo plazo que sus frutos casi nunca están a la vista. ¿Qué sentido tiene esto entonces?

El segundo problema es el que presenta el dilema de la ambigüedad del futuro.

> Si el futuro no es ambiguo, sino que está seguramente garantizado, se degenera en un mecanicismo histórico (...). Ahora bien, todo mecanicismo histórico elimina a la larga el esfuerzo humano, estimulando la pereza histórica: si el éxito está garantizado

31 Referido por F. Ainsa; "Las utopías han muerto; ¡viva la utopía!", en *Correo de la UNESCO*, loc. cit. p. 16.
32 G. Leclerq. *loc. cit.* p. 40.

> de todas maneras, para qué comprometerse, salvo allí donde ese compromiso puede fructificar en los intereses personales inmediatos? Y si, por el contrario, se acepta la ambigüedad del futuro, hay que contar seriamente con la posibilidad del fracaso. Ello permite, entonces, sin ninguna duda, una interpelación más seria a la conciencia moral del hombre y una introducción de las categorías de responsabilidad y educación (...). La liberación humana ya no es entonces fruto de una infalible energía biológica (...), sino que es fruto del trabajo humano[33].

En cuanto al segundo problema, la situación ambigua e incierta del futuro, además de la responsabilidad y la obligación, implica también una dimensión de fe debido a esa seria posibilidad de fracaso. Sin duda, el futuro depende del trabajo responsable del hombre por ese futuro; pero tal trabajo debe estar alentado por una firme y sana creencia de la verdad de lo porvenir. El hombre que ha creído en el futuro no puede pensar que éste no tendrá lugar, ni que su realización depende únicamente de los medios que él ponga, aunque éstos ayuden a su pronto advenimiento. Se trata de un "creer" que pone en marcha al hombre hacia su destino, y lo pone en marcha con todo su ser. Ese destino no se parecerá a lo que imaginó, seguramente; pero no acontecerá si el hombre no es capaz de imaginar lo que es capaz de querer.

Creer y esperar, fe y esperanza, son las dos dimensiones desde las que el trabajo histórico adquiere sentido. Estas dimensiones no suplen la obligación y la responsabilidad personales, sino que las plenifican. De esta manera ese trabajo ya no es alienante —como lo plantea el primer problema—, porque también es "para sí" en este momento histórico que construye el futuro.

Conclusión

Más que una conclusión, recupero la intención de estas reflexiones.

—La verdadera función histórica de la utopía está en su cancelación, esto es, en la tendencia a hacer "tópico" lo utópico, para de ahí volver a empezar.

33 Ignacio González Faus, *op. cit.* p. 192.

—La utopía debe ser humanista; esto aminora el riesgo de violencia siempre latente en toda propuesta utópica, porque el humanismo implica la finitud de esa condición y de ahí el respeto a lo diferente que siempre es muy común.

—Al mismo tiempo debe poseer un núcleo vinculante que la presente como algo valioso que mueva las voluntades a la acción. La efectividad histórica de la utopía está en la acción que desencadena, cuyo final nunca será final, sino un permanente comienzo en esperanza.

—La utopía humanista es básicamente ética: promueve la obligación y la responsabilidad de las personas, que nacen del reconocimiento y aceptación de la indigencia radical propia y ajena. Su proyecto no es el progreso, sino la personalización o humanización de los individuos y los grupos.

—Lo que parece ser el núcleo de la utopía humanista es el tipo humano que propone y supone para su realización. Ese tipo humano es el de un hombre integrado visto desde la perspectiva de la esperanza.

—Finalmente, se afirma que la utopía no sólo es posible, sino necesaria si se ha de querer que la conciencia y cualquier proyección de futuro tengan sentido.

—La utopía entraña una dimensión de fe en el futuro y de esperanza que, estando fuera de las fuerzas conscientes del hombre, da pleno sentido a los esfuerzos conscientes del trabajo histórico.

¿ES LA CONCEPCIÓN DE RAWLS UNA UTOPÍA?

*Dora Elvira García González**

En una reflexión acerca de la necesidad de un discurso que no se disocie de una realización empíricamente concebible, la autora alude a la teoría sustentada por John Rawls, quien presenta una propuesta para alcanzar la justicia a través de un proceso ubicado en el mundo concreto y fáctico, pero siempre manteniendo una tensión dialéctica con el ámbito formal.

El elemento que permite lograr tal tensión de complementariedad es el llamado "equilibrio reflexivo", que por un lado es un ideal regulativo y propositivo y, por el otro, considera lo contextual, lo real e institucional, logrando así una complementariedad e integración de ambas perspectivas.

Algunos de los discursos políticos contemporáneos versan sobre cuestiones que, de una u otra forma, nos orientan hacia un punto en el que se realizan descripciones críticas y racionales acerca de un estado ideal de las cosas públicas, de las realidades humanas y políticas. Estos discursos parecen estar encaminados a la provocación de cambios en la realidad, en vistas a la realización de una realidad más acabada que no renuncia a sus más inexcusables objetivos como son la justicia, la libertad y la igualdad.

La necesidad del discurso utópico nos obliga a realizar un análisis que se presenta cuando ante una realidad concreta se postula otro tipo de realidad. En ella, se parte de lo deseable y pretendible, a través de un discurso que haga que la nueva realidad propuesta sea plausible. El término utopía al que estoy haciendo referencia es aquel que significa cualquier representación

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental.

ideal de un orden social distinto del históricamente existente, con características de deseabilidad, y, aunque su realización sea difícil, no lo entiendo como indisociable con su puesta en práctica. Este es el sentido en el que se está considerando a lo utópico. Se parte de una propuesta que ha de ser distinguida de la realidad existente y se intenta anticiparla a través de la representación de un mundo alternativo, considerándola asimismo en dos direcciones: como una idea regulativa, y como una realización empíricamente concebible. Se pretende una transformación y una mejora de un estado de cosas y situaciones actuales, en otra realidad que se propone como paradigmática, basada en un nuevo orden de cosas y en una prioridad de objetivos que sean efectivamente realizables.

Habitualmente el término utopía ha servido para designar un proyecto de modificación radical de un determinado orden social ofrecido a la sociedad por un individuo o grupo de individuos, quienes asumen con su acción que el orden social propuesto como modelo es mejor que el históricamente existente. Pero esta propuesta, y es lo que importa destacar, ha de ser fácticamente realizable y plausible, por lo cual vale la pena que se convierta en realidad.

Los cuestionamientos que podemos encontrar en los discursos políticos se presentan, o bien como cuadros o discursos ideales sin ninguna relación con la realidad, es decir, sólo como ideas regulativas cuya correspondencia bajo las condiciones de la realidad no puede alcanzarse, o por el contrario, esos discursos versan sobre la misma realidad que se experimenta, que se vive sin ninguna referencia a algún tipo de presupuestos formales.

Entre estas dos posibilidades se aprecia la tensión entre una visión realista de la filosofía política y una visión idealista de ella, y esto, aunque no es mi intención detenerme aquí, representa una cuestión fundamental para la reflexión que la filosofía política realiza. Por ello, quiero aludir a la teoría presentada por John Rawls, que expresa un intento de alcanzar la justicia en una propuesta de carácter procedimental, tratando de ubicarse en el ámbito concreto y fáctico, pero manteniendo siempre una tensión con el ámbito formal. Este último, como lo perseguible, pero con un afán claramente realizable.

De ahí la pregunta con la que he titulado el presente trabajo, como motivo para incursionar en una problemática esencial que se presenta en la filosofía política.

Cuando nos referimos a discursos políticos, en ellos se puede pensar tanto en comunidades reales como en imaginarias perseguibles, cuestión que se presenta en Rawls de manera clara, con su "posición original", imaginaria, hipotética y contradistinta de las diferentes situaciones reales en sentido sociológico e histórico-político (o en Apel, cuando habla de las comunidades ideales; o en Habermas, en la situación ideal de diálogo; o en Rorty, en la comunidad narrativo-conversacional). Al parecer, las distinciones de carácter imaginario, ideal o utópico son inevitables en el discurso político, primero, porque se toma distancia de las comunidades reales de las que se forma parte, y más tarde, porque se utiliza esa transfiguración ideal para reafirmar nuestra identificación y pertenencia a la sociedad, así como para permitir distanciarnos críticamente de nuestras sociedades. Por ello, algunas de las concepciones que se tienen en la filosofía política buscan de un modo o de otro tener una función sugestiva, con la intención de mejorar el mundo, relacionada con las diferentes postulaciones de carácter imaginario o con un significado de deseabilidad (aquí también podríamos mencionar a McIntyre, cuya propuesta para mejorar es el pretendible advenimiento de una sociedad de carácter aristotélico, en vistas a que los resultados con los que nos ha proveído la modernidad han dado lugar a una catástrofe moral. En esta misma línea que se refiere a un arreglo de la sociedad, podemos mencionar a los postmodernos que ponene en cuestión cualquier forma de comunidad.).

El discurso de Rawls posee una concepción tensional entre lo ideal, lo formal y lo contextual, en el intento de una transformación fáctica de la sociedad, con base en criterios orientadores de carácter apriorístico. La irrenunciable pretensión de fundamentación moderna, expresada en términos de universalidad, pero siempre tratando de permanecer asido a lo real. He aquí la cuestión que da origen a la problemática de si la teoría rawlsiana, al tratar de ver por su justificación, que tiene un carácter formal, olvida la cuestión de su aplicación o no. Y aquí, también, la preocupación de dar preeminencia a un ámbito o al otro, como si fueran definitivamente excluyentes, en donde un pensamiento utópico, entendido como paradigma fuera de la realidad histórica y contextual, tuviera que renunciar al ámbito de lo contextual. Si así fuera, al menos en el caso de Rawls, se rompería la tensión de la que se ha hablado, y que tiene una riqueza enorme. Por ello, la cuestión que nos ocupa cobra importancia, pues Rawls se mueve entre

ambas realidades, sin privilegiar a ninguna, a través del "equilibrio reflexivo". El pensamiento de Rawls se enfrenta a la consideración deontológica y los límites formalistas que presupone su teoría, más marcada en el primer Rawls, y que recibió un cúmulo enorme de críticas en su momento. Algunas de éstas, me parece, no toman en consideración elementos de gran importancia en el pensamiento rawlsiano, como es el caso del "equilibrio reflexivo" que mantiene la tensión entre una pretensión fundamentadora, sin que esto exija la abstracción de la vida concreta y de las experiencias vividas por los sujetos en sus comunidades, que resultan muy importantes para el mismo.

Esta dificultad se presenta en el pensamiento de Rawls; sin embargo, me parece que el hecho de asumir en nuestros días una pretensión fundamentadora, no significa que se abstraiga a la filosofía política de la vida contextual de los sujetos y de sus experiencias como experiencias vividas dentro de sus comunidades. La pretensión de fundamentación no contradice necesariamente la inclusión de lo contextual. Este punto es de gran relevancia ya que se orienta a esclarecer la naturaleza de la teoría política; sin embargo, merecería un estudio aparte por la importancia, profundidad y amplitud que representa en el ámbito de la filosofía política.

Rawls se percata de esta situación por lo que en su segunda etapa, la de *Justice as Fairness, Political not Metaphysical,* así como la de *Political Liberalism,* intenta la superación de su formalismo en favor de su teoría política, de ahí la manifestación expresa de su pensamiento como posible, perseguible y plausible. Sólo así puede lograrse que su teoría tenga acceso al mundo fáctico, al mundo real, a la circunstancia social concreta, al ámbito de las instituciones, y así no tener las "limitaciones" que en un momento dado puedan brindarle al aceptar que su pensamiento posee un sustrato metafísico debido a sus pretensiones de carácter político.

El intento de Rawls a lo largo de su teoría es realizar una justificación y fundamentación de su pensamiento, razón por la que se remite necesariamente al terreno formal. De aquí surgen algunas críticas en cuanto a si esta teoría se queda en un nivel ideológico exclusivamente, o en verdad desciende de manera orientadora al contexto de la realidad, que es lo que, como puede verse, decididamente Rawls pretende.

La preocupación de Rawls manifiesta la inquietud surgida entre los filósofos políticos que ha generado un contexto de discu-

sión sobre la forma en que se articulan los seres racionales, con la particularidad de una vida o una colectividad. Además de Rawls, Habermas, B. Williams, Waltzer, MacIntyre, Taylor y Rorty comparten inquietudes similares. Cada uno de ellos con sus propias interpretaciones, con sus respuestas y conclusiones específicas, expresan la preocupación por la problemática que enfrenta cualquier teoría, en cuanto que no puede quedarse en un plano universal, trascendente, pero tampoco puede restringirse a uno netamente empírico. La cuestión, según parece, debe oscilar entre los dos ámbitos, es decir, que existan, por un lado, ciertos principios universales formales, pero por otro, la necesidad de que estén referidos siempre a la realidad empírica para que dichos principios no sean vacíos.

Rawls por su lado, quien nos interesa resaltar por el momento, intenta dar respuesta a esta problemática al afirmar que la teoría del sujeto y la moralidad no pueden ser derivadas de axiomas evidentes por sí, ni por definiciones, sino que la cuestión debe irse desarrollando a través de la interacción constante entre la construcción teórica y la observación práctica. Al existir esta interacción entre lo universal y lo particular se produce, un resultado estable, el "equilibrio reflexivo", elemento que, como ya se ha expresado antes, resulta fundamental. A través de él, Rawls trata de sortear la problemática a la que se enfrenta. En este sentido, la pretensión en la que se basan el principio de autonomía y racionalidad no se tiene que abandonar del todo, sino más bien conjugarla con lo concreto y lo fáctico, y así corregir las absolutizaciones que se producen al extrapolarlas, y que tan peligrosas resultan en la práctica política, como la historia lo ha manifestado. Por ello, el "equilibrio reflexivo" resulta ser un término tan atractivo y tan exacto en la teoría rawlsiana, que intenta mantener la tensión del ámbito formal con el existencial. Las experiencias vividas nunca se ven agotadas por la existencia de normas morales ideales, los sujetos no pueden vivir totalmente independientes y desafectados de su entorno. El "equilibrio reflexivo", a través del proceso dialéctico relaciona al sujeto de una comunidad y su fundamentación a través de procesos racionales.

La ventaja que se presenta en el intento de alcanzar la justicia en una propuesta de carácter procedimental con un carácter formal, es que posibilita el logro de un grado más alto de universalidad neutral posible, pero realizándose siempre en el contexto.

Rawls pretende que exista una conexión de la concepción de persona con los primeros principios de la justicia a través de un proceso de construcción. Él acepta que su concepción ordinaria de las personas, como unidades básicas de deliberación y responsabilidad, presupone, o de alguna manera incluye, ciertas tesis metafísicas acerca de la nueva naturaleza de las personas, como agentes morales o políticos, y afirma que no desearía negar esos reclamos:

> la concepción de la persona es un ideal moral que forma pareja con el de una sociedad bien ordenada. Como cualquier otro ideal tiene que ser posible que las personas hagan honor a él de forma suficientemente fiel, de ahí que los ideales de persona factibles estén limitados por las capacidades de la naturaleza humana y las exigencias de la vida social. En esta medida tal ideal presupone una teoría de la naturaleza humana y en general una teoría social, pero la tarea de una doctrina moral es especificar una concepción apropiada de la persona que los hechos generales relativos a la naturaleza humana y a la sociedad permiten[1].

Los principios de libertad e igualdad son los principios de justicia que se establecen por todos los hombres en un contrato hipotético en la Posición Original tras el velo de la ignorancia. La concepción de persona presupuesta en toda su teoría tiene caracteres morales, ya que de no ser así sería vacía. Así, Rawls intenta conectar la concepción de persona con los primeros principios de la justicia a través del ya mencionado proceso de construcción, en donde, y a través del cual, se expresa ese equilibrio de juicios ponderados, sopesados (digamos, a la manera aristotélica de la frónesis, punto que requeriría también de un espacio aparte para argumentarlo y presentarlo).

De ahí la dificultad señalada sobre su aplicación. En el presente caso, la concepción de la persona es moral y tiene su origen en nuestro concepto diario de personas como unidades básicas de pensamiento, deliberación y responsabilidad, adaptada a la concepción política de la justicia y no a una doctrina comprehensiva. "Es en efecto una concepción política de la persona, y dadas las

1 J. Rawls. "Constructivismo kantiano", en: *Justicia como Equid,* Madrid, Ed. Tecnos, 1986. p.154.

metas de la justicia como equidad, una concepción apropiada para las bases de una ciudadanía democrática"[2].

Rawls intenta decididamente vincular esas ideas regulativas a los contextos, a lo fáctico y plausible, a un momento histórico; por ello, el recurso del "equilibrio reflexivo", el cual nos sugiere la veta que nos muestra la posibilidad de afirmar que en su teoría sí podría evocarse un pensamiento utópico en cuanto ideal regulativo, pero como "tópico", perseguible, realizable y alcanzable para llevarse a cabo en el mundo concreto y real. De aquí emana uno de los hilos que refuerzan la problemática aplicabilidad-no aplicabilidad de su teoría, que tanto le ha preocupado, y que tan intensamente refleja una de las cuestiones intrínsecas de la filosofía política.

2 J.Rawls. *Political Liberalism,* New York. Columbia University Press, p. 18.

EL PAPEL DE LA UTOPÍA EN EL DISCURSO EDUCATIVO

*Socorro Camacho Ángel **

El trabajo que aquí se presenta pretende revisar el papel de la utopía en la educación, por cuanto replantea una nueva manera de pensar la naturaleza de la vida social, utilizando la imaginación para una vida diferente. Así, parte de la crítica de las relaciones presentes y señala maneras alternativas de ver las cosas, haciendo, para ello, mención a la propuesta de Paulo Freire.

El presente trabajo tiene como objeto realizar una reflexión sobre el papel de la utopía en el discurso pedagógico, partiendo del supuesto de que la utopía está presente cuando surge la reflexión sobre lo educativo. Para ello me referiré a la propuesta de Platón.

Posteriormente, señalaré cómo la construcción del discurso pedagógico se ve afectada por la crisis de las ciencias sociales, llevándolo a incorporar elementos de diversas corrientes y dejando atrás la utopía como elemento constitutivo de la educación. Ésta sólo se aborda como un hecho o fenómeno que acontece en cualquier sociedad.

Finalmente, propongo que el discurso pedagógico no puede dejar la utopía; para ello me refiero a una propuesta contemporánea latinoamericana que, en nuestro caso, resulta interesante, la de Paulo Freire.

No pretendo inclinarme hacia un idealismo que descuide el racionalismo; más bien, intento señalar que el discurso que realiza el hombre sobre la educación no puede prescindir de la utopía,

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental

pues ésta confiere sentido a los cambios que vigorosamente denuncia la pedogía y señala las fallas de la educación practicada.

En este trabajo se entiende por Pedagogía la reflexión filosófica del acto educativo, así como el proceso discursivo se concibe como un pensar que se apoya no sólo en el conocimiento intuitivo, sino también en la razón y en un complejo de signos que pueden tener diversos modos de significación y ser usados con diversos propósitos.

I

El hombre manifiesta su pensar a través del habla, es decir, hace patente lo actual y lo no actual mediante el lenguaje -en un sentido amplio-; puede comunicar todo lo que piensa y, gracias a esta capacidad, puede pensar lo común, sobre todo aquellas ideas que permiten la convivencia con los demás hombres. En su discurso, manifiesta el conocimiento del mundo, de las personas, de él mismo y de las instituciones. Muestra las experiencias concretas de su existencia humana, que conlleva poder y trabajo, elementos que confieren en cierta forma la autocomprensión humana, las valorizaciones y el diálogo con nosotros mismos, supuestos esenciales para la función crítica en el hombre.

El discurso habla de objetos, de experiencia de la realidad y representación de lo que se construye. Es la forma discursiva la que le da el sentido a los objetos y acontecimientos de la realidad y la que les confiere una estructura de sentidos, definiéndolos en virtud de reglas implícitas socialmente sancionadas, no consistentes y no verbalizadas. Las reglas son consecuencias del orden establecido, es decir, de la configuración del poder en una determinada sociedad y de la cultura política que le corresponde. La experiencia humana está inmersa en convenciones en las que se ve precisada a utilizar su capacidad de juicio. En el discurso, se manifiestan las formas de autorepresentación humana y del diálogo interno que realiza el hombre consigo mismo.

Por otra parte, la utopía representa de suyo una situación mejor con respecto a la presente. Es un anticipo, es la negación de lo que hay, es una seria crítica de lo existente, pretende sustituir una realidad por otra "mejor". Es un saber no científico producido por la capacidad imaginadora de los hombres en sociedad, propone el cambio, crea nuevas situaciones para lo cual reniega previamente

de la situación actual. La utopía implica estar siempre en otra parte y el hombre mira más allá de lo que él es. La utopía es creadora porque niega la sociedad política o exploradora, imaginando una nueva sociedad en la que la participación del hombre no tenga distingos. Para Ricoeur "La utopía trabaja para exponer la brecha que se abre entre las pretensiones de la autoridad y las creencias de la ciudadanía en cualquier sistema de legitimidad". [1]

La utopía, de acuerdo con él, busca volver a introducir el impulso emocional, implica que el hombre recupere su espíritu creador y lo plasme en la sociedad. La utopía es imaginación, al igual que la ideología; sin embargo, la diferencia es que la primera es imaginación, "que es siempre una mirada procedente de ninguna parte"[2] , mientras que la segunda representa la imaginación, que tiene la función de preservar. Ambos procesos son determinantes de la sociedad y de la cultura. Creatividad y cambio son elementos indispensables en el quehacer del hombre.

La utopía es importante en cuanto es una manera en que volvemos a pensar la naturaleza de nuestra vida social, es imaginación de una vida diferente, es criticar las relaciones presentes y señalar aquellas que podrían ser maneras alternativas de ver las cosas.

Volviendo a nuestro primer punto, la reflexión en torno a la educación desde que surge como tal ha buscado el desarrollo armonioso de la vida del hombre "en la sociedad", que se basa en los principios que encarnan los ideales y anhelos más profundos del hombre. Platón concibió la educación en el diálogo de la República como la construcción de un modelo ideal de sociedad, condición de posibilidad para una vida humana plena y feliz.

En este diálogo, se encuentran de manera explícita los modelos políticos de los estados helénicos. Es la imaginación de un Estado que muestra ser justo, ideal y alternativo a las fallas e imperfecciones de ese momento. El Estado ideal se presenta como una organización conformada en tres niveles jerarquizados. En la base, se encuentra la gente común. El segundo nivel está formado por los guerreros, que defienden y colaboran en el orden interno del Estado. El último y el más alto es el de los gobernantes.

Platón dedicó amplios párrafos a la organización y contenidos de la educación de los jóvenes, que se concibe estrictamente en

1 Paul Ricoeur. *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 26.
2 *Ibidem*, p. 28.

función del Estado. Todos los contenidos deben estar de acuerdo con los principios básicos del orden social de la República. Así, por ejemplo, la educación física y la musical deben contribuir al desarrollo armónico del hombre. La educación de los jovenes en la que participan diferenciadamente todos los ciudadanos es el mecanismo de socialización más importante en este Estado.

Sin embargo, la educación en el último nivel es más esmerada porque son sus miembros los que deben conducir a los ciudadanos a alcanzar la mayor felicidad. "La justicia —escribe Esteban Krotz refiriéndose a Platón—, es el principio constitutivo del orden social-político que posibilita la convivencia armónica de los ciudadanos al ubicar a cada uno en el lugar donde mejor contribuye a ella".[3]

Para Platón, la educación debe ser el proceso de producir esa percatación superior del orden de las cosas, de la visión del bien, y la instrucción debe ayudar a los hombres a pasar de las apariencias al reino de las formas. Así, la verdadera educación se debe inculcar sólo en los que pueden sacar ventajas de ella, y ha de ser primordialmente responsibilidad del Estado, a quien ha de servir. Hemos de recordar que en la época de Platón la individualidad no se consideraba un valor importante como lo era la participación pública en la vida. De esta forma, la República es una versión utópica de cómo se debe organizar la nueva sociedad y en qué medida la educación debe servir a las metas de la justicia.

II

A partir de entonces y a pesar de las posteriores revoluciones e influencias de corrientes filosóficas en la reflexión de la educación, no puede soslayarse la utopía, aun en el supuesto de que ésta sea totalmente irrealizable; sin embargo, le confiere sentido a los cambios y a las nuevas propuestas educativas como lo apunta Octavio Fullat: "La educación de la libertad podrá únicamente encarnarse en la historia, si se proclama en un tiempo y en el lugar en los que parece todavía imposible". [4]

3 Esteban Krotz. *Utopía*, México, Siglo XXI, 1971, p. 21.
4 Octavio Fullat. *Verdades y trampas de la Pedagogía*, Barcelona, CEAC, 1980, p. 104.

Una transformación profunda en la educación necesita de la utopía para orientarse, no le basta el saber científico y tecnológico, el cual, sin duda alguna, es el medio más eficaz para el cambio. En ocasiones, los discursos pedagógicos provocadores de una nueva visión, basados en una fundamentación científica con un lenguaje exacto y estadístico, no construyen una jerarquización del hacer del hombre, sino que más bien a éste lo deshumanizan.

La Ilustración, que desechó al hombre empírico sometiéndolo a la razón, a un "yo racionalizado" —que no negamos como importante—, abrió la puerta a un "yo deshumanizado". En la práctica educativa, esto ha llevado a valorar el saber y la colectividad en detrimento de la vida existencial de cada cual. Concebimos que la conciencia del hombre se revela en mitos iniciales y creadores que proporcionan sentido al mundo. Estos sentidos del mundo son indispensables para ubicarnos en la vida, aspecto que el saber científico no nos proporciona.

La utopía puede tener un sentido de existencia que aparece como finalidad en la educación. El fin podemos percibirlo como una representación de algo que nos parece bueno y que dirige nuestra voluntad a ponerlo en la historia del hombre. Nos encaminamos a determinado fin porque en última instancia nuestra libertad así lo ha decidido. El discurso pedagógico debe proponer sugerencias a partir de conocer los hechos tal como son. Las utopías responden a grandes aspectos del hombre, principalmente a su capacidad de reflexionar sobre todo —sin perderse en lo reflexionado—, de protestar contra las circunstancias en forma de rebeldía, y de dar cauce a las contradicciones históricas que se generan en sus creadores.

La utopía ayuda al hombre a gritar en *pro* de una singularidad, es un parámetro para juzgar la existencia social y, a su vez, es fin que dirige la actividad humana. La reflexión sobre lo educativo, desde sus inicios se ha ido delineando por una utopía que generalmente se acompaña con un ideal de sociedad y de hombre; sin embargo, los discursos han perdido la particularidad de la acción educativa.

III

Somos conscientes de que la realidad educativa rebasa lo pedagógico y con ello el discurso sobre ello; muchas veces parcializa-

mos la realidad educativa y la descontextualizamos, elementos que debemos considerar en las diversas propuestas utópicas.

Todo discurso adquiere sentido dentro de un contexto dado. Por ello, para cerrar este trabajo retomaremos el discurso pedagógico utópico latinoamericano de Paulo Freire.

Freire partió de la situación real que vivió en Brasil para elaborar su discurso. Consideraba que la sociedad sufría alteraciones profundas y que las transformaciones deberían activar cada vez más al pueblo. Asimismo pensaba que se requería de una reforma urgente y total de la sociedad a través del proceso educativo, una reforma que alcanzara su propia organización y el propio trabajo educacional. "Se necesitaba de una educación para la decisión, para la responsabilidad social y política". [5]

Este autor proponía proveer al educando de los instrumentos necesarios para resistir a los poderes de desarraigo frente a una civilización industrial que se encuentra ampliamente armada para provocarlo. Esto es, por medio de una educación que posibilite al hombre para la discusión valiente de su problemática, que lo advierta de los peligros de su tiempo para que, consciente de ellos, "gane la fuerza y el valor de luchar en lugar de ser arrastrado a la perdición de su yo"[6]. "Educación que lo coloque en el diálogo constante con el otro, que lo lleve a revisiones, a análisis críticos de sus decisiones, a una cierta rebeldía de lo impuesto"[7]. Una educación que lleve al hombre a procurar la verdad en común oyendo, preguntando e investigando; una educación que haga al hombre más consciente, un ser crítico.

Concluimos señalando que, en una reflexión sobre lo educativo, la utopía gira siempre en torno a la crítica de la educación de una sociedad actual, buscando una nueva sociedad en donde el hombre se realice plenamente.

La utopía nutre los sueños de rebeldía del hombre, que cae en una desesperación más profunda al ver restringida su capacidad de imaginar; la utopía, en la educación, introduce en el hombre la duda sobre lo evidente y el arma de la crítica.

5 Paulo Freire. *La educación como práctica de la libertad*, México, Siglo XXI, 1980, p. 83.
6 *Ibidem*, p. 84.
7 *Idem*.

DE LA UTOPÍA A LA TOPOLOGÍA

Mauricio Carlos González Suárez *

El autor de este texto sostiene que las utopías, a pesar de ser discursos hasta cierto punto "emancipatorios", son también parte del pensar calculador en la medida en que postulan determinadas "condiciones de posibilidad" para la efectiva realización de sus aspiraciones. Asimismo propone el pensar meditativo o topológico como posibilidad de un pensar de tipo no-calculador.

Entendemos por utopía la descripción crítico-poética de un estado público ideal encaminada a provocar una mutación en las formas interpretativas existentes.

En este sentido, las utopías están encaminadas o bien hacia el pensar calculador o bien hacia el fracaso: se vuelven pensar calculador cuando se realizan en la historia; fracasan cuando logran fragmentar, romper, hacer pedazos los discursos dominantes al ofrecerse como discursos alternativos.

Sin embargo, y a pesar de ser un tipo de discurso hasta cierto punto "emancipador", la utopía también fracasa en el sentido de que no consigue lo que pretende. En efecto, el pensar utópico se presenta como alternativo frente al tipo de pensar dominante, es decir, el pensar calculador. Empero, también el pensar utópico es calculador. Intentaremos mostrar esto al tiempo que nos encaminamos hacia el pensar topológico o meditativo como posibilidad de un pensar de tipo no-calculador.

Así como la técnica es una forma de des-ocultar que provoca-y-exige que la naturaleza salga de lo oculto como puesta-en-reserva y dis-ponible para el hombre, así las utopías intentan mostrar cuáles son los cambios necesarios que hay que realizar

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental.

para modificar el sentido de la Historia, es decir, para darle un sentido unívoco a dis-posición del planificador.

En su texto *Mecanismos de la Utopía*, Cioran nos dice:

> nadie quiere aceptar que la historia se desenvuelve sin más, independientemente de una dirección determinada, de un objetivo.[1]

y, más adelante, enfatiza:

> La Utopía llena en la vida de las colectividades la función asignada a la idea de misión en la vida de los pueblos. De las visiones mesiánicas o utópicas, las ideologías son el subproducto y algo así como su expresión vulgar.[2]

Cuando la utopía se realiza, termina por convertirse o bien en ideología a la manera de Cioran o bien se actualiza como pensar calculador, es decir, como una serie de prescripciones, normas, reglas, estatutos, nociones y fundamentos últimos que regulan, organizan y orientan el comportamiento de la sociedad en su conjunto y que responden al interés de un determinado grupo de poder, el cual intenta que su interpretación sea vista como necesaria y definitiva.

Cuando la utopía se plantea como un relato que intenta desenmascarar a las interpretaciones prevalecientes, mostrando cómo éstas son el resultado de una serie de contingencias y no del curso necesario de la historia o de la realización cabal de lo "propiamente humano", el discurso utópico se plantea como alternativo, a saber, como la voz de los otros, de aquéllos cuya interpretación ha sido soslayada o silenciada.

A pesar de esto, que bien podríamos reconocer como la fuerza "emancipatoria" del discurso utópico, las utopías continúan dentro del ámbito del pensar calculador en la medida en que intentan sustituir determinadas "condiciones de posibilidad" por otras, con el fin de prever los cambios y el sentido de la historia de manera unívoca, esto es, excluyendo cualquier elemento aleatorio o azaroso.

1 E.M. Cioran. *Historia y Utopía*, tr. Esther Seligson, Barcelona, Ed. Tusquets, 1988, p. 130.
2 *Ibidem*, p. 132.

Dice Cioran:

> ...Al abolir lo irracional y lo irreparable, la utopía se opone también a la tragedia, paroxismo y quintaesencia de la historia. Cualquier conflicto desaparecería en una ciudad perfecta; las voluntades serían estranguladas, apaciguadas y milagrosamente convergentes; reinaría únicamente la unidad, sin el ingrediente del azar o de la contradicción. La utopía es una mezcla de racionalismo pueril y de angelidad secularizada.[3]

El pensar utópico es calculador en la medida en que pretende señalar las "condiciones de posibilidad" de una sociedad más justa, más equitativa y más libre (o de una sociedad más injusta, más desigual y menos libre en el caso de las anti-utopías).

Estas "condiciones de posibilidad" dependen, esencialmente, de que el sentido de la historia sea unívoco o, simplemente, de que exista algo así como La Historia, con mayúsculas, es decir, las utopías son otra forma más de lo que Lyotard llama "meta relatos" y quedan inscritas dentro del "Gran Relato de la Emancipación", misma que se pretende como el resultado de realizar una serie determinada, es decir, calculada, de cambios en un sentido específico. Creer que las consecuencias de determinados cambios pueden ser completamente previsibles es lo propio del pensar calculador.

Sin embargo, el rechazo a reconocer que el azar es digno de decidir el destino, es la característica fundamental tanto del pensar calculador como del discurso utópico. La voluntad de azar, en cambio, es lo propio del pensar meditativo o topológico.

Si bien es cierto que uno no elige ni el propio idioma, ni el color de piel, ni la época histórica, ni la forma de los ojos, ni la condición social, ni el tamaño de las manos, ni el régimen político en el que le toca vivir, también es cierto que uno puede transformar, en palabras de Nietzsche, "todo fue" en un "yo así lo quise".

Transformar "todo fue" en un "yo así lo quise" significa tomar posesión, es decir, habitar la propia época. Para lograr esto es menester meditar en lo próximo, detenerse sobre lo inmediato, reflexionar acerca de lo que se da.

Postular nuevas y distintas "condiciones de posibilidad" nos aleja de lo próximo y nos hace caer de nuevo dentro del dominio del pensar calculador que todo lo cuantifica y determina. Aun el discurso utópico opera de esta forma.

3 *Ibidem*, p. 125.

Meditar en lo próximo, detenerse sobre lo inmediato, reflexionar acerca de lo que se da, nos encamina hacia el ámbito de la topología, es decir, hacia el habla (lógos) que posibilita un lugar (tópos) del habitar como mortales en la tierra.

El pensar meditativo nos libera del dominio del calcular en la medida en que abre para nosotros el ámbito de la proximidad. Así no erramos de ciertas "condiciones de posibilidad" a otras, sino que nos detenemos a pensar sobre aquello que nos concierne:

—meditar, por ejemplo, sobre la interpretación técnica del mundo y las consecuencias que dicha interpretación conlleva para nuestra manera de estar en el mundo, nos libera del dominio del pensar calculador;

—detenernos sobre la palabra de los poetas en tiempos de indigencia nos permite captar la contingencia de todo discurso que se pretenda necesario;

—reflexionar acerca de los valores propios de la época, como medios que los núcleos de poder utilizan para fortalecerse, nos permite desconfiar de la "objetividad" de dichos valores y, a fin de cuentas, de la "objetividad" misma.

Tomar posesión del juego de lenguaje en el que estamos ya inmersos (o "arrojados" en sentido heideggeriano) significa: ser capaces de andar las palabras como caminos que nos conducen desde su significación actual hasta el olvidado sentido de su emergencia histórica para, desde ahí, darles una interpretación propia que pase a formar parte de un proceso de autocreación.

Así, frente al pensar calculador y el discurso utópico, se abre la posibilidad de la autocreación como un modo de estar en el mundo, libre del dominio de la instrumentalidad, la necesidad y la perentoriedad; un modo de estar en el mundo que, si bien se sabe contingente y, por ende, "arrojado" en una época determinada, no por ello menos capaz de ir más allá de dicha determinación epocal tomando posesión del juego de lenguaje prevaleciente, transformándolo en parte sustancial de un proceso de autocreación, asumiendo el azar como digno de decidir el destino y la existencia toda, no como el resultado de determinadas y calculadas "condiciones de posibilidad", sino como la suma de incontables contingencias.

Esto sería asumir cabalmente lo que dice Nietzsche-Zaratustra cuando señala que: "¡Y cómo soportaría yo ser hombre si el

hombre no fuese también poeta y adivinador de enigmas y el redentor del azar!"[4]

Pero el azar no se redime postulando mundos alternativos, sino transformando *todo fue*, esto es, la tradición que nos ha sido transmitida (Überlieferung), en un *yo así lo quise*, es decir, en un relato-relación propio.

La traducción en términos propios de la tradición que nos ha sido transmitida, incorporándola a un proceso de autocreación, se da como la nunca resuelta tensión de construir un relato-relación propio con las palabras de los otros; con y por los otros.

De ahí que la decidida disposición hacia la escucha, es decir, la práctica hermenéutica, sea el primer eslabón de la cadena topológica, de este ir *tomando posesión* del habla que ya hablamos para tornar nuestro mundo, no en un mundo perfecto en el cual, parafraseando a Cioran, el mal no existe, el trabajo se bendice y nadie teme a la muerte, sino en un mundo *habitable*, es decir, tenso, oscilante, trágico, incierto, azaroso, contingente y, sobre todo, *mortal*.

Termino citando un poema de Hölderlin que expresa cabalmente de modo poético lo que la reflexión anterior apenas ha logrado esbozar:

Puede, si la vida es afán puro,
un hombre alzar sus ojos y decir:
¿Así también yo desearía Ser?
Sí. Con tal que Bondad, La Pura, aún esté en su corazón,
el hombre no sin felicidad se mide a sí mismo
frente a lo divino.
¿Es Dios desconocido? ¿Se manifiesta como el cielo?
Yo mejor creería lo último.
Eso es la medida del hombre.
Pleno de méritos,
pero poéticamente habita el hombre en esta tierra.
No es más pura la sombra de la noche estrellada,
sí puedo decirlo así, que el hombre,
quien es llamado una imagen de lo divino.
¿Hay alguna medida en la tierra?
No, no hay ninguna.

4 F. Nietzsche. *Así habló Zaratustra*, II "De la redención", tr. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.

INVENTAR EL SILENCIO DESDE EL EROTISMO

*Leticia Flores Farfán**

Desde un existencial, profundo y casi místico padecimiento del silencio y de la ausencia, que simultáneamente conduce al reconocimiento de la gratuidad de esto que llamamos vida y al sinsentido, segregante de nihilismo, que se cuela por los intersticios de cada momento, la autora explora la posibilidad de lo posible. Llama la atención sobre el cuerpo, ese cuerpo fragmentado, inundado de temporalidad y siempre amenazado por la muerte, en cuya desnudez la ausencia y la gratuidad se patentizan irrecusablemente, para de ahí llevar al lector a una reflexión sobre el erotismo, entendido como "transgresión del cuerpo", pero también como "afirmación de la vida hasta en la muerte", que nos coloca, justamente, en los límites de lo posible, donde empieza la utopía.

El mundo es un texto que requiere descifrarse. La trágica revelación de la muerte de Dios dejó al universo huérfano de centro, de sentido único, haciendo que la realidad perdiera su transparencia y se convirtiera en una fantasmagoría. La muerte de Dios ha sido el acontecimiento que ha liberado a nuestra existencia del límite de lo ilimitado y nos ha izado a una experiencia en donde lo que estalla es la ausencia; franquear ese límite es desgarrarse y desvanecerse en un vacío cuya gratuidad permite la unidad de todos los significados en una in-significancia general, porque en esta liberación —en donde todo se desliza y se dilapida en el sinsentido— cualquier cosa es posible.

El mundo es un texto: construcción de lenguaje atravesado por redes de silencio. No hay un sujeto hablante privilegiado que garantice, con su subjetividad plena, la plenitud de la palabra. El silencio desgarra al lenguaje; siempre queda un lugar que no puede

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental.

ser llenado con palabras: es el lugar vacío que Dios ha dejado al hacerse Él mismo lo imposible, al infligir sobre sí una herida que lo mata. Bataille expresa en forma de oración este suplicio:

> ¡Oh, Dios Padre, tú que, en una noche de desesperación, crucificaste a tu hijo, que, en esa noche de carnicería a medida que la agonía llegaba a ser **imposible** —de gritar— te hiciste lo imposible tú mismo y experimentaste la imposibilidad hasta el horror, Dios de la desesperación, dame ese corazón que desfallece, que se exaspera y que no tolera ya que tú seas (*La experiencia interior*).

Dios desgarró la plenitud de su silencio, se infligió una herida para comunicarse con los hombres, asesinó a su hijo y, en ese acto criminal, se mató a sí mismo. El hombre ha quedado abandonado, solo; se ha convertido en súplica sin respuesta, en interrogación constante por saber quién es y Dios responde, según narra Borges en *Everything and Nothing*:

> Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.

Dios se ha alejado de este mundo humano y lo único que existe es esta vida, la cual carece de centro y de razón de ser. La existencia se estrella en un abismo sin fondo que no tiene explicación alguna; cualquier intento de fundamentar nuestra injustificable existencia es irrisorio, producto de un arrebato, no es más que una ficción, un artificio que rastrea desesperadamente un origen de donde asirse para no caer en el vértigo. De ahí que, como dice Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, "No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil", pues además de que el absoluto jamás se alcanza, el lenguaje racional, el código de signos cotidianos tampoco logra crear ese centro en la incoherencia de la vida: todo intento de definición de una existencia, en la que lo real y lo posible no establecen diferencia, es inútil.

Si la "metafísica es una rama de la literatura fantástica" es porque no tiene más realidad que la que la literatura sea capaz de darle. Su objeto no existe: es creado por el lenguaje al representarlo. Antes del hombre no está ni Ser, ni Dios, ni la Nada, ni la Noche; el silencio atraviesa la palabra. Hablar del vacío es aludir a él mediante una ficción en la que pretendemos dar un sentido a aquello que, en rigor, no es ni esto ni aquello sino simple-

mente sinsentido; el hombre no tiene acceso a ese lugar en donde el "tú" y el "yo" no existían: ese mundo lo inventamos con la palabra. "...un sistema —sostiene Borges en *Ficciones*— no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos", pues "El universo —nos dice Bataille en *El culpable*— no es más reductible a esta perezosa noción de substancia que a estallidos de risa o besos"; risa o besos que no engendran concepto sino que producen una irónica ficción del comienzo que por su carácter irrisorio nos permite captar todos los sucesos en su singularidad deshaciendo las fatuidades del origen, de ese 'secreto esencial y sin fechas', que nos amarra siempre a finalidades monótonas. Sin embargo, nos dice Bataille, "la palabra silencio también es un ruido" y, al igual que Borges, sabe que al decir que nada significa, este decir de la nada adquiere significado. Hay discurso y es significativo, en esto Hegel es incontrovertible. El escribir implica un acto de construcción que pretende dar cuenta de lo que existe: "lo que no es consciente no es humano" (Bataille, *Las lágrimas de Eros*). Condenados a esta condición, el hombre no tiene más remedio que dar sentido a cuanto le rodea: dar sentido no es producto de un mero capricho fantasioso ni pura palabrería perversa en la que nos regodeamos ilusoriamente; el dar sentido es ya una forma de interpretar este mundo y es, por ello, una realidad actuante en esta vida humana.

El hombre —nos dice Bataille— deja de ser animal desde el momento en que marca un hito entre él y el mundo de la animalidad que ha negado por el trabajo y la conciencia: los interdictos, el mundo del discurso y la prohibición separan al hombre del animal, pues sólo él los observa. El hombre no está en el mundo como "el agua dentro del agua", en un estado de inmediatez e inmanencia como los animales, sino que ha conformado un mundo propiamente humano en donde la conciencia instaura la distinción, la discontinuidad, el corte dentro del continuo del mundo por lo que le es negado el regreso a ese mundo animal, constituido por los "habitantes no caídos del Jardín" —como sostiene Savater—. El mundo animal, ese mundo de la perfecta indistinción, ha quedado completamente cerrado para el hombre; referirse a él implica inventarlo a través de una fulguración poética que nos permite describir lo incognoscible. Representarnos el universo sin el hombre, siguiendo a Bataille, es

> ...suscitar una visión en la que no vemos nada, puesto que el objeto de esta visión es un deslizamiento que va de las cosas que no tienen sentido si están solas, al mundo lleno de sentido

> implicado por el hombre que da a cada cosa el suyo (*Teoría de la religión*).

Y así Borges se empecina en crear un tigre pero,

> ¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o indeleble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro (*Dreamtigers*).

Deslizamiento de lo real hacia el sueño; el tigre siempre escamoteado porque al nombrarlo ya ha dejado de ser el tigre.

El lenguaje hace del hombre una monstruosidad. El hombre es recusación constante de cualquier carácter natural que quiera atribuírsele, pues su existencia misma es un desafío a la naturaleza a través de la marca distintiva de la interdicción, de ese corte abismal que nos coloca siempre en la frontera de lo humano, separándonos de ese mundo natural en el que, en rigor, nunca hemos estado. El lenguaje es el soporte de las divisiones, la posibilidad del sustantivo: el Yo no sólo es la huella de la diferencia con respecto a la naturaleza, sino también, y al mismo tiempo, la marca de separación con respecto a los otros, el surgimiento de una identidad, de un rostro.

Para hablar clara y distintamente de mí como de los demás, tengo que ubicarme y ubicarlos con una perfecta identidad consigo mismos como concedo a las cosas; dicha posición separada de la cosa sólo es posible si se le enmarca dentro de un tiempo ulterior que le dé sentido. Sin embargo, este Yo que nos permite ser mensurables y conocidos, este Yo al que el ordenamiento social protege para hacer posible su duración, emana de una ausencia a la cual nunca accede pero que lo atraviesa. El Yo combate incesantemente contra ese sinsentido que lo funda a través de los límites que otorga al cuerpo; pero el cuerpo es herida y, por ello, el lenguaje no puede ordenarlo completamente, pues lleva en sí mismo la diferencia, el silencio, la ausencia, la vulva. El Yo pretende fundarse como una unidad cerrada a través del sentido que marca al cuerpo; pero el Yo no es más que el intento de oposición a un vacío que lo funda y lo desgarra a través de un cuerpo abierto y sinsentido que constantemente lo desmorona.

La existencia del Yo es indisoluble a la existencia del cuerpo: Yo y cuerpo se funden en materia, que no es más que materia humana que se expía, que se pierde por no ser natural. La mate-

ria es aquello en donde se actualiza la contradicción irreductible entre sentido y sinsentido, es aquello que no permanece, lo que está en constante movimiento, pero atravesado por el lenguaje. Sin embargo, ese ser separado que somos por el discurso implica siempre a un otro y, por ello, yo soy el otro, soy propio de él:

> ...¡esta mujer que abrazo está moribunda y la pérdida infinita de los seres, que fluyen incesantemente, deslizándose fuera de sí mismos, SOY YO! (Bataille, *Sobre Nietzsche*).

Yo no soy nada, sino lo que en cada instante el otro me establece: a cada momento el otro me sujeta y me constituye de diferente manera. Y así Borges gime: "Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" (*Las ruinas circulares*). Lo que yo soy, mi identidad, estará dada siempre por el otro, por los límites que el otro me otorga, límites marcados por la inserción del hombre dentro del proceso de acumulación y conservación, pero, a fin de cuentas, límites ficticios, pues no siendo su fundamento otra cosa que el vacío, todo límite pierde su carácter necesario. Lo que cada uno de nosotros somos a cada momento no es aprehensible simplemente a partir de nosotros mismos, sino que son los otros los que a cada instante me constituyen en lo que yo soy; no hay nada dentro de nosotros que nos determine, porque en rigor no tenemos interioridad ni historia personal, el proceso que nos constituye se renueva a cada instante y no podemos hablar de que en algún momento de nuestra existencia —la infancia, por ejemplo—, lo que somos haya sido determinado de una vez por todas. Estallido de espejos: el reconocerse y reconocer a otro es la presencia, la emergencia de un instante de composición a través del viaje de las palabras que nos da existencia como este o aquel Yo. La fractura de identidades cerradas que somos con relación a una cadena de producción y de fines, siempre posteriores, es la posibilidad misma de acontecer de ese estado de comunicación profunda que rebasa las fronteras de lo verbal y se adentra en el espacio mismo de los cuerpos; profanación radical que nos abre la posibilidad de concebir lo político en la raíz misma de la socialidad global de lo humano: recuperar la singularidad del gesto, la particularidad de la caricia, la ternura, los brotes de existencia y de afirmación de vida que se dejan entrever en aquellos intersticios a donde el poder no llega, es permitir que la vida se convierta en una narración que aspira al esplendor angustiante del reino de lo impo-

sible a la manera de Bataille. "**And yet, and yet...** yo, desgraciadamente soy Borges"; pero también el otro Borges, el que estoy inventando ahora que lo escribo, el que se crea cada vez que se nombra.

El horizonte de lo humano se juega en este viaje laberíntico de las palabras, en el tiempo, pero qué es el tiempo? "El tiempo es la substancia de la que estoy hecho", dice Borges. El tiempo es el ser del hombre y, por ende, es lo incognoscible que inventamos a través del lenguaje. No importa qué hipótesis avancemos respecto al tiempo, todas ellas se refieren al lujo, al exceso gratuito que nos constituye: "Puedo inscribir al tiempo a voluntad en hipótesis circular —dice Bataille— pero eso no cambia nada: cada hipótesis respecto al tiempo es exhaustiva, vale como medio de acceso a lo desconocido". Y así Borges construirá múltiples laberintos sobre el tiempo: en unos será circular, en otros rizomático, en otros lineal, pero en todos ellos el tiempo será la emergencia del lujo. "**And yet, and yet...**", el tiempo, lo humano, se juega siempre en una dialéctica de contrarios no homogéneos e irreductibles: sentido y sinsentido, producción y exceso.

El acceso a esta gratuidad que nos constituye es producto de una voluntad de suerte, de un estado de desnudez que estalla entremezclando dos sentimientos contradictorios y enfrentados: el horror y el júbilo, angustia de perder los referentes existenciales en donde hemos instalado nuestra tranquila unidad yoica y alegría de ver que, a pesar de su ausencia, la vida continúa aventurándose en la plenitud de su insignificancia. Abrirnos a la gratuidad es permitir la emergencia de un ámbito sagrado en donde se devela que el hombre no se reduce a instrumento, sino que su verdad íntima está del lado del sentido y de lo que da sentido. Para abrirnos al instante, a esa afirmación entusiasta y gratuita que se proclama como un cortocircuito en la constitución del después, es necesario sacrificar el sentido pero sin instalarnos en el sinsentido definitivamente, pues sería tanto como morir: transgredir el interdicto sin suprimirlo es afirmarnos en la esfera de lo humano, es el acceso a lo distinto, a la diferencia; y con todo, transgredir los límites en que nos hallamos inmersos implica adentrarnos en esa ausencia de fronteras que es la muerte, en donde se manifiesta que el ser hombre es algo que no está establecido, sino que cualquier forma que asuma puede ser subvertida. "La muerte —nos dice Bataille— es en un sentido vulgar inevitable, pero en un sentido profundo inaccesible"; la muerte es

ese absolutamente otro perfectamente ajeno a mí, pues en la medida en que se presenta como la negación de todo lo que soy, no me es posible concebirla, penetrarla, desde el campo del saber, desde el ámbito de la vida; sólo tenemos conciencia de la muerte a partir de la muerte de otro. Ser hombre implica establecer una distinción, una separación, por lo que vivir nuestra propia muerte no es más que una impostura, ya que, como dice Lucrecio:

> Todo ser viviente que se represente su propio cuerpo desgarrado después de la muerte por las aves de rapiña y las bestias salvajes, tiene compasión de sí mismo; pues no puede llegar a disociarse de este objeto, el cadáver, y creyendo que ese cuerpo tendido es él mismo, le confiere aún la sensibilidad de la vida.

El interdicto que pesa sobre la muerte, el ejercicio de la sepultura como forma de aplacar la conciencia desprendida por la putrefacción del cadáver no es más que el intento desesperado de hacer perdurar, más allá de la destrucción, las unidades que somos: matar a la muerte, arrancarla a la naturaleza por el sentido. Pero, como señala Borges en *Inscripción en cualquier sepulcro*, "el mármol no habla lo que callan los hombres". Siendo seres discontinuos, particulares, somos seres abiertos a la muerte, pero" tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano todo hombre hará todas las cosas y sabrá todo". Ser inmortal, nos dice Borges, es no saber que se muere; en todas las creaturas esto es baladí, pero en el hombre es divino e incomprensible pues no posee la muerte y lo sabe: el saber estalla en el no saber, la memoria en el olvido, porque en el fondo lo que hay es que no hay nada o lo que hay es incognoscible.

Y así como el proceso de constitución de la identidad se juega en los otros, la ruptura o transgresión de la misma, el acceso a lo incognoscible, participa también del suicidio y del crimen. La irrupción de esa gratuidad que nos conforma sólo es posible cuando nuestros cuerpos rompen sus límites y se entregan a una consumación báquica en donde se pervierte la forma del cuerpo orientada al rendimiento. Los cuerpos se abren a un estado de desnudez, en donde se pone en juego la necesidad y se disuelve la prisión de los objetos útiles y cargados de sentido en donde nos hallamos inmersos. El cuerpo me manifiesta mi ser discontinuo y separado, pero el cuerpo no es más que un volumen en perpetuo derrumbamiento, lugar de incidencia de la transgresión, instru-

mento de disolución y desmoronamiento de los límites y del Yo mismo. No habiendo centro, dice García Ponce:

> "Lo único que se puede transgredir es el cuerpo, el instrumento que nos proporciona una falsa ilusión de coherencia, falsa porque es fugaz, está inmersa en el tiempo y amenazada por la muerte" (*Las huellas de la voz*).

La transgresión es erótica; lo es en la medida en que se da en los cuerpos, pero cuerpos que son también discursos. El erotismo —aunque tenga razón Borges al afirmar que "todos los hombres en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre" (*Ficciones*)— no se reduce a la actividad sexual; el erotismo no es solamente una pérdida espermática en el centro de una grieta oculta del cuerpo de la amante en el momento en que se juegan en una convulsión que los anuda. El erotismo, dice Bataille, es: "la afirmación de la vida hasta en la muerte" (*El erotismo*), es la refutación de las formas de vida discontinua, es la puesta en juego no sólo de los cuerpos, sino también de las instituciones sociales que los regulan y los marcan. La vida no se afirma más que viviéndola al máximo de su intensidad, es decir, arriesgándola hasta el límite de la muerte.

El movimiento erótico parte de la desnudez que nos conmueve y nos confunde al mostrar abiertamente la desgarradura que se esconde en el fondo de la vestimenta de la identidad. Desnudos, nos enfrentamos en la angustia a la carencia del otro en la que contemplamos nuestra propia carencia. "Nuestras nadas poco difieren, dice Borges; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor" (*Fervor de Buenos Aires*). En el otro nos perdemos porque en el movimiento de penetración rupturamos los límites que nos han ubicado como nosotros, cada uno, encerrados en la figura de estos cuerpos que somos. En el erotismo lo que emerge es esa gratuidad que corroe a este mundo humano; nos lleva hasta el límite de lo posible y nos muestra, en el exceso de la conjunción carnal con el otro, que lo único imposible es que lo posible tenga límites.

Formular el vacío, inventar y construir una ficción sobre la materialidad de la ausencia del discurso es crear un saber que aparece como verdadero aun en la asunción del carácter irrisorio de la verdad. Desgarrar el sentido único y necesario es convertir a la palabra en irradiación, rescatar su calidad de texto, de espa-

cio de goce, como dice Barthes, e imprimir una profunda desgarradura al lenguaje, un agujero al discurso sin volverlo insensato sino trágico, escindido, para que el lenguaje hable el silencio que lo constituye. Pensar el exceso es ya la posibilidad de comenzar a construir nuevas formas de socialidad que no agobien la emergencia del gemido. Abrirnos a esta ficción es develar nuestra ausencia, la de Bataille, la de Borges.

II. ANALES

LUHMANN Y HABERMAS: UN DEBATE SOBRE LA MODERNIDAD

*Blanca Solares Altamirano**

Las dos vertientes teóricas más influyentes en el discurso sociológico actual, particularmente en Alemania, son la Teoría de Sistemas de Niklas Luhmann y la Teoría de la Acción Comunicativa de Jürgen Habermas. Teorías que, más que antagónicas, son, en opinión de la autora, complementarias.

La crisis de las regulaciones cientifico-técnicas que han normado las relaciones entre sociedad y naturaleza y la cuestión acerca de si estas dominantes continuarán su avance y cómo, es el tema central del discurso científico-social sobre la modernidad. Las posibilidades futuras del proyecto cientifico técnico —en el que tanto cifró la Ilustración las posibilidades de emancipación de los hombres— vuelve a replantearse en su carácter problemático y ambivalente en el ámbito científico de lo social. De manera contraria a la filosofía-social de la primera mitad de siglo —Max Weber, Oswald Spengler, Georg Simmel, W. Benjamin y los mismos T.W. Adorno y Max Horkheimer—, en el discurso sociológico alemán contemporáneo pareciera existir el acuerdo unánime de que el proceso de modernización como "autoaniquilación civilizada" tiene aún posibilidades de ofrecernos una vida distinta. Las dos vertientes teóricas más influyentes en el discurso sociológico actual en Alemania son la "Teoría de Sistemas" de Niklas Luhmann y la "Teoría de la Acción Comunicativa" de Jürgen Habermas. Teorías que más que antagónicas son, en mi opinión, si bien opuestas, también complementarias.

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental.

En un polo del discurso, Luhmann argumenta que el desarrollo evolutivo de la sociedad moderna se deriva de la diferenciación de sus funciones. El sistema de funciones autónomas y autorreferenciales junto al proceso de diferenciación social, —irreversible, según Luhmann—, que puede llevar incluso hasta la catástrofe y el riesgo del desastre ecológico, son los factores básicos de su análisis social. Sin embargo, paralelamente, Luhmann observa que existe una diferenciación funcional de sistemas sociales autónomos y un progreso del conocimiento autorreferencial cerrado y autopoiético, en el que cifra las esperanzas de evolución de todo sistema. La sociedad funciona sin centro, cada uno de sus sistemas de funcionamiento es autónomo; la economía, la política, o la moral persiguen sus diferencias propias. Sin centro, sin punto de llegada y sin posibilidades de disminuir sus potenciales de riesgo, el sistema social tiende hacia su destrucción. No obstante, ante tal panorama, resta la esperanza en la auto-observación y capacidad reflexiva del sistema en función. En este sentido, Luhmann privilegia el sistema de la ciencia como ámbito en el que deberá afirmarse la autorreflexión, así como nuevos modelos de investigación autológica y análisis sobre los riesgos de la destrucción en marcha.

En el otro polo del discurso, Habermas habla también en su teoría de la modernidad de una dinámica de diferenciación (ciencia, moral, arte) y de funcionalidad de los sistemas de la economía y de la política a través del dinero y del poder. Su diagnóstico de la crisis se construye, sin embargo, de una manera distinta a la de Luhmann. Habermas parte de la "colonización de las estructuras comunicativas del mundo de la vida a través de los imperativos funcionales del sistema". La ironía de la historia occidental del proceso ilustrado es, según él, que la racionalización del mundo de la vida lleva también consigo el aumento de complejidad del sistema a tal grado que sus imperativos hipertrofian y hacen saltar las fuerzas estructurales del mundo de la vida, terminando por instrumentalizarlo.

No es seguro que las fuerzas del mundo de la vida basadas en la comunicación puedan prestar una resistencia exitosa en contra de las tendencias colonizadoras. Habermas mismo observa que la diferenciación de los subsistemas, entre ellos la economía y la política, llevan aperajados una evolución sin salida. Mas allá de esto, resalta, sin embargo, el hecho de que para Habermas, el sistema de la ciencia no se coloque bajo el rubro del poder coloni-

zador del sistema, sino, por el contrario, como una víctima potencial de su instrumentalización. La visión de Habermas de la ciencia se identifica con el ámbito del mundo de la vida, la ciencia con un potencial crítico, reflexivo e ilustrado, que es probable pueda realizarse en alguna institución contemporánea. La ciencia, para Habermas, se desarrolla en el mundo de vida o comunidad de comunicación y de argumentación científica autorreflexiva. El diagnóstico de la modernidad como "colonización del mundo de la vida comunicativa", a través de la economía y la política, parece dejar a la ciencia como trinchera desde la cual aún es posible afrontar los riesgos inmanentes del sistema económico.

De esta manera, observamos que, tanto en el caso de Luhmann como en el de Habermas, los peligros inmediatos de la vida socio-natural se tematizan sólo al margen. Sus teorías se mueven en un ámbito discursivo abstracto preocupado en autofundamentar sus categorías, antes que en el análisis directo de los problemas sociales específicos. Al privilegiar la ciencia parecen ignorar, en un caso, que incluso el proceso científico puede ser "colonizado"; y, en otro, que precisamente la cientificidad de las relaciones sociales con la naturaleza es uno de los factores decisivos de la dinámica de la crisis del sistema social técnico-científico.

La rivalidad de estos grandes teóricos de la sociología influye y domina la discusión de las ciencias sociales en la RFA. Sin embargo, podemos observar que paralelamente al desarrollo de esta rivalidad que se ha vuelto "oficial" surgen también entre ambos, por lo menos, dos acuerdos fundamentales:

1. Ambas lógicas de desarrollo de la modernización concuerdan en ver a la sociedad como un proceso de diferenciación funcional, sea éste como diferenciación de esferas de valor (Habermas) o como diferenciación de sistemas funcionales autónomos y autorreferenciales (Luhmann).

2. Ambas tematizan la sociedad esencialmente como comunicación. Para Luhmann, la sociedad no se constituye sino a través de comunicaciones, con las que se protege a sí misma en contra del entorno de otro tipo de sistema. Habermas, por su parte, a partir de un intento de reformulación de la Teoría Crítica elabora el concepto de "racionalidad comunicativa" como base de su fundamentación teórico-evolutiva de la modernidad, así como de la superación de su crisis. La evolución social aparece como dife-

renciación de la "base de racionalidad" del "habla orientada al entendimiento", que a su vez es el elemento básico de la racionalización del mundo de la vida.

El rasgo básico de ambas teorizaciones, que sobre todo destacan el sentido comunicativo de la sociedad, bloquea las posibilidades de tematizar los riesgos objetivos fundamentales de la reproducción social. Por ejemplo, la depauperización del salario, el desempleo, la salud, el racismo no son temas de investigación directos en sus discursos, sus causas, sus consecuencias, sus peligros. Sólo la comunicación parece ser un objeto de análisis válido. Ambas teorías de la modernidad tematizan la crisis de tal manera que no se justifica el desarrollo de ninguna estrategia política fuera de los márgenes institucionalizados. A partir de los argumentos de tales discursos, el sindicalismo, las huelgas, los grupos políticos de presión aparecen como formas de oposición premodernas frente a las vías de acción parlamentarias y el diálogo público de las sociedades civilizadas. En muchos casos, el nexo de la inteligencia crítica con tales construcciones teóricas, en Alemania, lleva aparejada su despolitización parcial. La política se localiza hora en el ámbito de la opinión pública del mundo de la vida, del entendimiento social civilizado o de las instituciones democráticas. Ambas posiciones discursivas de la modernidad se mueven entre una especie de fatalismo teórico evolutivo y la esperanza optimista de la transformación de la modernización técnico-científica por ella misma, a través de sus capacidades reflexivas y autopoiéticas. Luego, definidas estas posiciones y a partir de una crítica mutua, desarrollan planteamientos teóricos cada vez más sofisticados. En ambas perspectivas, la ciencia es concebida como un todo unitario: como sistema auto-referencial, como forma de vida ideal, comunidad de comunicación o capacidad de autorreflexión, al margen de la hiperespecialización del conocimiento y la diferenciación del sistema científico en disciplinas, o la propia jerarquización y competencia entre científicos.

Habermas atribuye a los intelectuales, según su teoría, las siguientes funciones: la elaboración racional y configuración formal de los sistemas de interpretación religiosa, moral y jurídica; apresar significados, desarrollar conceptos, examinar la consistencia de enunciados lingüísticos, estructuración metódica del saber enseñable, contribuir a la racionalización de las imágenes del mundo derivadas de los símbolos. En una palabra, continuar

el proceso de la Ilustración racional. Su trabajo analítico consistiría específicamente en: 1) desarrollar un pensamiento operacional, y 2) cumplir la exigencia de una comprensión moderna del mundo que categorialmente supone un "desencantamiento". No creo que las tareas que Luhmann asigna al intelectual difieran mucho de estos enunciados habermasianos. Como "entorno" del sistema, los intelectuales no tendrían más que encontrar —autopoiéticamente— una salida a la catástrofe por la vía ilustrada de la ciencia.

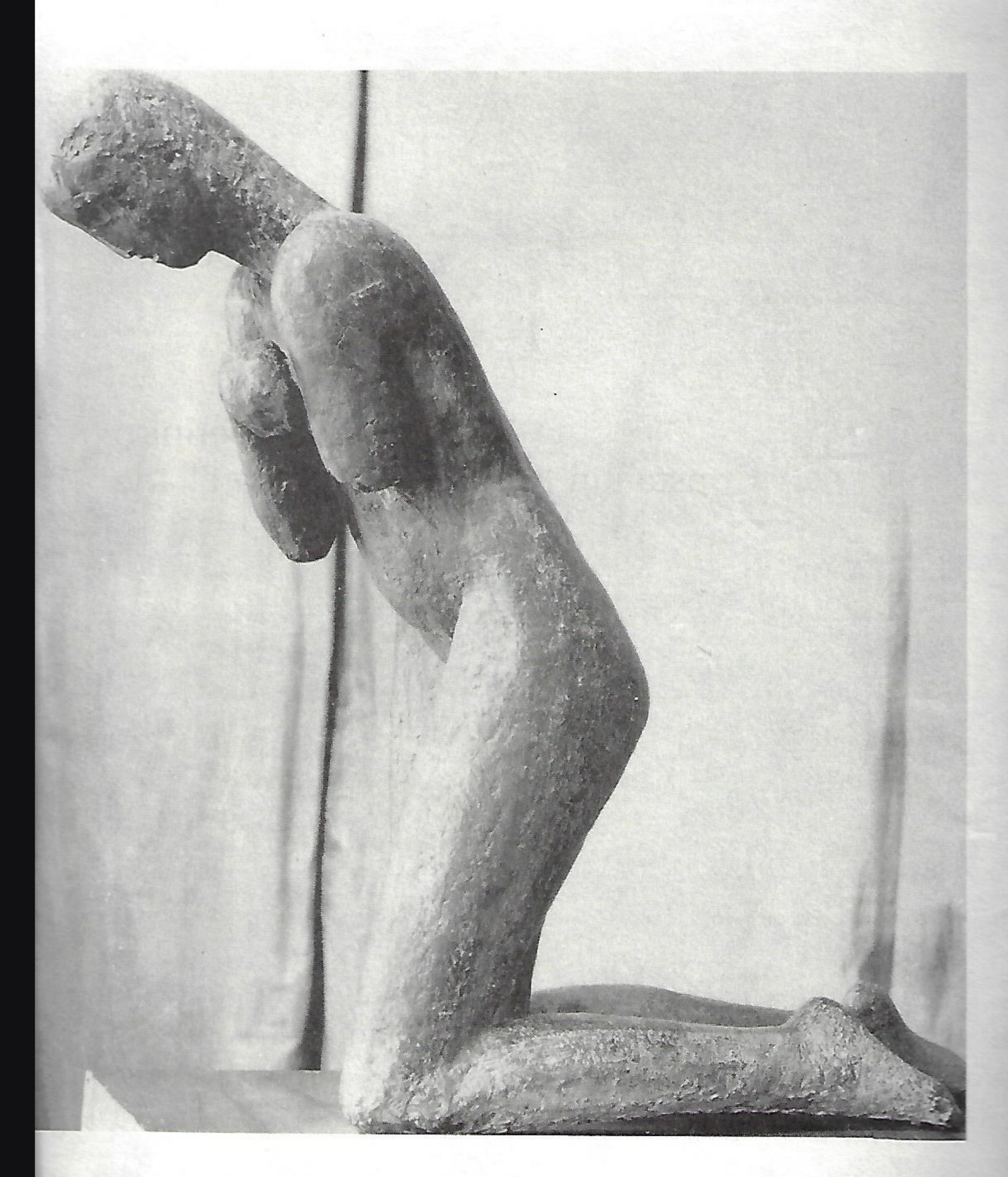
Así, frente a ambas teorizaciones, quizá tenga algún sentido recordar una cita de Nietzche: "Desconfío de todos los sistematizadores y los eludo. La voluntad de sistema es una falta de integridad". O bien, en el mismo sentido, podríamos recordar también a Adorno cuando dice: "Es la objetividad negativa la que constituye un sistema, no el sujeto en positivo". Por supuesto, estas frases no resuelven el problema de la modernidad pero tienen la ventaja de no convertir a la comunicación ni al sujeto en consensos de referencias, subsistemas, entornos, y otras abstracciones epistemológicas propias —como lo explorara Heidegger en su investigación de la "Nada"— del nihilismo ontológico de la *ratio* comunicativa de Occidente.

III. ARTE Y RELIGIÓN

Dossier

Vuelos en el laberinto: Constantin Brancusi y Mircea Eliade

Presentación, Montaje y Poemas de
Manuel Lavaniegos



La oración

Presentación. Reminiscencias proyectivas sobre el arte y lo sagrado.

El presente mínimo *collage* de textos e imágenes quiere evocar el encuentro de dos de las máximas figuras de la cultura rumana contemporánea: Constantin Brancusi (1876- 1957) y Mircea Eliade (1907-1986), creadores que desarrollaron gran parte de su vida y obra en el exilio y que formaron parte de un nutrido grupo de talentos, entre los que habría que destacar a Eugène Ionesco y E. M. Cioran, forzados por el gobierno totalitario socialista-staliniano, que asoló a Rumania, a la difícil pero fértil experiencia de desenvolverse lejos de su tierra. La huella que, sin embargo, dejó su patria, en todos ellos, es indeleble y se combina con el alcance, en verdad planetario, que han adquirido en sus diversos campos de incursión intelectuales y artísticos.

Ello resulta particularmente significativo en el caso tanto de Brancusi como en el de Eliade que pueden ser enfocados, dentro de las vastas corrientes de interfertilización pluriétnicas y multiculturales que caracterizan nuestro siglo, como protagonistas decisivos de una especie de *grado cero* de la experiencia crítica de la modernidad. *Grado cero* de la plástica-escultórica, el primero, y de la aventura literario-reflexiva, el segundo.

Además —y en este punto hace hincapié este modesto dossier— el entrecruce Eliade/Brancusi, el de sus diferentes exploraciones creativas, presenta un territorio de común encuentro: el de la dimensión mitopoiética de su trabajo y lenguaje, vivido por ellos, como una infatigable búsqueda, a veces surcada de abismos imposibles, con el fin de poder palpar cotidianamente el *aura* sagrada que envuelve toda auténtica creación en el medio hostil de un mundo, cuyo laberinto técnico-racionalista levanta sus principios dominantes de comportamiento sobre los cadáveres de los hombres y de los dioses.

Sin duda, el encarnizado periplo de hijo pródigo de Brancusi, ya desde niño predestinado rebelde, laboriosamente indómito, que siguió toda su vida al pie de la letra su propia divisa -"crear como un Dios, mandar como un rey y trabajar como un esclavo"- constituye una de las carreras artísticas más asombrosas de nuestra época.

Brancusi, que encontrara en el *Balzac* de August Rodin el punto de partida para una nueva experiencia del espacio escultórico, más allá de los cánones idealizantes y naturalistas de la estatuaria neoclásica, representa —junto a las exploraciones neoclásica cubistas de Picasso, Archipenko, Zadkine y Lipchitz; futuristas de Umberto Boccioni; constructivistas de A. Pevsner, Naum Gabó, Tatlin y Lazlo Moholy-Nagy; y las enérgicas creaciones del "vorticista" Gaudier-Brezska, tempranamente fallecido en el frente- un contundente parteaguas que trasmutó para siempre nuestros parámetros senso-perceptuales y conceptuales de la objetividad de las artes plásticas y, con ello, de nuestras formas de concebir el tiempo y el espacio. Tremenda revolución de las lenguas del arte moderno que implica también, esencialmente, una reinterpretación radical de todo el pasado de las tradiciones artísticas, no vistas ya desde la perspectiva de etapas torpes, infantiles e inmaduras —a modo de escalones de ascensional progreso civilizatorio occidental— sino revividas como un *presente eterno* (Sigfried Giedion), fuente perenne de enigmas insolubles y de retornos perpetuos de un saber-hacer irreductible y múltiple en sus diferencias sin centro. Lo que, de hecho, ha lanzado a innumerables artistas hacia la investigación de sus orígenes más remotos, hacia el profundo pozo de los yacimientos paleolíticos y neolíticos del arte, tanto como al "movimiento exótico" (Victor Segalen) de sus supervivencias no occidentales, amenazadas en nuestros contemporáneos "primitivos".

La investigación realizada por Brancusi es sorprendente en este sentido. Eliade, en su breve ensayo *Brancusi y las mitologías,* dedicado a su compatriota escultor, la caracteriza como un proceso de introspección que opera una *anamnesis,* despertando, en las manos del artista, la memoria de percepciones arcanas. Y, en efecto. Ahí están para atestiguarlo su *Musa dormida, Recién nacido, El comienzo del mundo, El primer grito* y su *Escultura para el ciego* generadas, puliendo el núcleo ovoidal del canto rodado, rudimentaria piedra deslavada por el paso de aire y el agua, a partir del ritmo elemental, a un tiempo suave y firme de la envolvente capa

sensible que se da a sí misma la pulsión de vida en el huevo, para resguardar y expandir su potencia latente como germen de toda tactibilidad y emergencia de la forma en el espacio.

La persistencia del trabajo brancusiano en la intuición sintética más sencilla de las formas que presiden la apertura y comunicación de umbrales vitales, en sus aves que atisban y surcan el cielo, radiándolo, lumínicamente, a través de sus superficies, desde su interior, en sus cabezas seducidas en el sueño, o su figura orante, la turgencia despojada de sus torsos, en sus puertas, sillas, mesas, que recomponen los sitios en la tierra, en los peces que navegan plenos su vacío, hasta su célebre *Columna sin fin,* propulsando con su eje la circunvolución en todas las direcciones del espacio, su *Beso* que demarca los confines de la fusión de lo dual, o en sus "fetiches/personae" *Rey de reyes* (también llamado *Espíritu de Buda*), *Sócrates, Platón,* y la *Pequeña niña,* que deambulan a la manera de caligramas volumétricos y monumentales, "bastones comandement" para la entrada y salida a otros mundos... aúna, en todas ellas, el golpe *gestáltico* de la más inmediata percepción sensible, tanto como la más decantada meditación sobre el aporte peculiar con que sus diseños íntimos se abren al devenir del cosmos.

Se podría decir que esa actitud de arrobo y pleitesía que tiene Brancusi frente al material de piedra, metal o madera, al tratarlo, según señala Eliade, como una *hierofanía* o manifestación sensible de la divinidad —que posee en las vetas y perfiles de su urdimbre natural las palpables y elocuentes claves de un *mana* que fluye por todo su cuerpo, y al que hay que ir liberando para poderlo contemplar en todo su despliegue— implica de suyo un proceso de ascesis, de purificación activa del artista, que se va también desencadenado de los detalles secundarios, anecdóticos, aleatorios y, en última instancia, superfluos, de la percepción aparente y profana del mundo. Esta apertura mística hacia *la otredad* impregna una a una, todas las faces del proceso de configuración del material sensible realizado por Brancusi. A tal punto que, las formas o abstracciones sintéticas tan duramente dadas a la luz se trasmutan inmediatamente a sus ojos en modelos ejemplares o matrices arquetípicas a las que el artista retornará incansablemente, haciendo múltiples versiones de ellas, con una obsesión por los matices en una secuencia de perfectibilidad imposible, de hecho, sin fin.

La geometría elemental, ya captada como violenta musicalidad por Ezra Pound, angulosa o curvilínea, emanada de la fricción de la gestualidad rudimentaria, del instrumento y el ente matérico en brutal definición de los planos -para el despeje de sus definidas masas, exponiendo a la luz sus cualidades texturales, lisas o estiradas, pulidas o rugosas, en el despliegue unitario de una fluidez energética-, hacen de la escultura de Brancusi el purificado reencuentro y despertar de los nódulos biomórficos desnudos, que se convertirá en una fuente inagotable para la escultura posterior. Piénsese tan solo en Jan Arp, Alexander Calder, Etienne Hajdu, Isamu Noguchi, Henry Moore y Barbara Hepworth.

Al contacto con las obras de Brancusi no es extraño que Dora Vallier, en la consignación de su visita al maestro —que incluimos en este *dossier*— con sobrecogimiento exprese: "...sentí el polvo que revelaba la soledad de los objetos y comprendí que era miedo, miedo de ver tanto espacio abierto alrededor de los objetos...", pues el artista tiene la capacidad de movilizar en profundidad nuestra experiencia del espacio.

El espacio —más que diagrama estático entre volúmenes, llenando, obstaculizando y delimitando huecos homogéneos entre amuralladas masas— es la profundidad de vacío, la apertura de nuestros centros perceptivos dormidos, su despertar a una nueva relacionalidad de sitios que no existían, la corporeización dinámica de sentidos inéditos, abiertos desde el interior hacia el afuera.

Como apuntara Martin Heidegger en referencia a la obra del escultor vasco Eduardo Chillida: "El arte como la plástica: la no posesión del espacio. La plástica no sería una pugna con el espacio. La plástica sería la corporización de sitios, que en la apertura de un paraje que lo encierra, condiciona una liberación en su encuentro, permitiendo la presencia de las cosas en ese instante y el habitar del hombre en medio de las cosas".

Sabemos lo fructífero que han resultado ser en nuestra época los diálogos artísticos entablados entre un plástico y un pensador poetizante, baste recordar, el que Rilke llevó a cabo con Rodin, el de Walter Benjamin con la obra de Paul Klee, el de Merleau-Ponty con Cézanne, o el de Ezra Pound con Gaudier-Brezska. Y, en nuestro contexto, el de Octavio Paz con Tamayo, el de Juan García Ponce con R. von Gunten y el de J. Juanes con Gustavo Aceves. De este grado de apasionante interés, aleccionador para el profano espectador, resulta el encuentro, que aquí ofrecemos,

entre Eliade y Brancusi. Presentándole al lector, al mismo tiempo, las cronologías de ambos para familiarizarse con sus respectivos itinerarios biográfico-intelectuales.

Por su parte, el prolífico pensador y escritor rumano Mircea Eliade, como es sabido, es uno de los sabios en la *dimensión sagrada,* (mítico-ritual) de la experiencia humana, que ha abierto para nuestro tiempo la comprensión de la experiencia religiosa en su naturaleza irreductible y específica como una condición transhistórica-ontológica, individual y colectiva, en tanto que captación y expresión de lo *Ganz Andere* (experiencia hierofánica de lo radicalmente *otro*) en el seno profano de la cotidianidad histórico-concreta de las comunidades en crisis.

El escritor rumano es creador de una hermenéutica abierta de la fenomenología del "*ser* de lo *ente*" en el existente, del fluido vertirse simbólico del macro-cosmos en el microcosmos. Eliade ha elaborado no sólo las categorías de su lenguaje apropiado sino que, además, las ha perfilado en su profundidad tolerante fuera del reduccionismo dogmático de los fundamentalismos religioso-teológicos y de los fanatismos científico-filosóficos, más allá del etnocentrismo de la metafísica occidental.

Eliade, cuya obra presenta innumerables puntos de contacto con las investigaciones de C. G. Jung, orienta su trabajo hacia el plano de la proyección histórico-cultural de los *arquetipos* que configuran el inconsciente en la proliferante variedad de sus manifestaciones religiosas, prácticamente, estudiandolas a través de todos los continentes y en los diversos estadios de su milenario devenir. Pero no sólo ello. Eliade estuvo siempre a la escucha atenta de las voces enigmáticas de los artistas a los que consideraba como pioneros y guías de la revelación simbólica. Buena muestra de ello es el texto dedicado a Brancusi, que aquí incluimos, lo mismo que su pequeño ensayo titulado *Enmascarados,* los dos de difícil acceso y poco difundidos. En *Enmascarados,* Eliade delinea con su lúcida visión algunos rasgos básicos de la persistencia histórico-cultural a lo largo de todas las tradiciones y los tiempos de la máscara, como dispositivo dilecto de expresión simbólica. La máscara, oponiendo a la incontenible marea mímica de un rostro vivo, la distancia de su rictus hierático, es la forma elemental y germinal de todo juego ritual y de toda maquinaria teatral, es el gesto atávico por excelencia, suspenso y límite de la mímesis. Está ahí para operar el

desdoblamiento, en ese umbral excesivo entre la posesión y el estar poseído por el poder de la divinidad.

El críptico poema que presentamos —alegórico, telegráfico, hermético— quiere ser un recuerdo de la figura de "El Frazer de la segunda mitad del siglo", como llama Eliot Weinberger a Eliade en una de las pocas notas póstumas sobre el autor en español de la que tengamos noticia, y de la que el presente poema quiere hacerse un eco[1].

El poema utiliza claves biográficas de Mircea Eliade —que he querido evocar aquí como un avatar de Maister Eckart o de Nicolás de Cusa, en medio de la turbulenta época que le tocó vivir, esta cuarta edad de la sombra o *kali/yuga,* que es el siglo XX—, y personajes de la poco conocida y magnífica producción literaria novelada de Eliade, haciendo referencia a sus relatos: *Noche bengalí, El viejo y el comisario, Media noche en Serampor* y *El secreto del Dr. Honigberger.*

1 Vid. Eliot Weinberger, *Invenciones de Papel,* México, Ed. Vuelta, 1990.



Taller de Brancusi

En casa de Brancusi. Viernes 4 de mayo de 1956

*Por Dora Vallier**

En algún lado, a un costado del taller de Brancusi, hay un gran árbol. Yo no lo había visto. He seguido el callejón bordeado de talleres, he leído sobre una puerta, escrito con tiza: BRANCUSI, y he tocado:

¡Entre!

La voz llegaba de lejos.

En el interior todo era blanco y ¡qué extraño olor! Sentado enfrente, espalda rígida, la cabeza inclinada hacía atrás, Brancusi estaba en silencio. Su silencio, inmediatamente, me pareció muy profundo. La espesa y larga barba, el bonete blanco de Brancusi, su sotana blanca, los objetos alrededor, en desorden, el olor impreciso, todo en silencio. ¿Dónde estaba yo? Seguí la mirada de Brancusi hasta la vidriera del techo en que estaba fija. Arriba había sol. Sólo entonces escuché el silbar de un mirlo y luego la voz de Brancusi, esta vez próxima:

— Se levanta a las cinco, ahora se va a dormir.

Brancusi escuchaba cantar al pájaro en el árbol que está al lado de su taller. Continúo estando solo.

Se callaba y hablaba al ritmo de su soledad. Le miraba y tuve que estar segura de que para él yo no estaba allí, porque sentí, de pronto, un acceso de curiosidad en mí, como si también estuviera sola en el taller de este gran escultor, donde yo sabía que nadie entraba desde hacía años. Hacía calor. Yo estaba al lado de la estufa: una blanca masa monumental. Brancusi la construyó; por supuesto. Ladrillo por ladrillo construyó ese cubo en medio de su taller, lo había encalado y en ese momento el fuego ardía en él. El olor insólito de los ladrillos y la cal sobrecalentados, el olor agridulce que tienen ciertas casas de campesinos, yo lo identificaba ahora. Olvidaba a París y al escultor célebre que había

* Tomado de Dora Vallier, *El arte por dentro,* Cuadernos de la Gaceta, No.37, México, FCE, 1987, pp. 132-138.

venido a ver. Me encontraba en el campo, muy lejos, en casa de un hombre que vivía cerca de la tierra. Había hecho con sus propias manos todos los objetos que lo rodeaban: su cama, su armazón de planchas de madera blanca, los taburetes tallados en troncos de árboles apenas desbastados, la mesa baja y redonda, el aparador en el que había una radio pero destripada, con lámparas y cables al aire. Brancusi le había quitado la bocina y la había instalado contra una losa perforada en el centro, para servir de pantalla. Sus útiles cubrían la pared. Suspendidos unos contra otros, tijeras, punzones, limas, tenazas, pinzas, destornilladores, martillos, sierras de todas formas y tamaños. Abajo, en una larga mesa de trabajo, un yunque, cepillos de carpintero y, por todas partes, el polvo. ¿Desde cuándo no se habían tocado esos útiles, después de haberse usado tanto para precisar las formas de las esculturas? Cada cosa estaba donde Brancusi la dejó la última vez que tuvo necesidad de ella. Después, el polvo vino a posarse, día tras día, como para poner de manifiesto el tiempo que pasa. Inesperadamente, entre las filas de útiles, vi una foto muy grande: un rostro de hombre, rasurado, la boca estirada por una sonrisa, la mirada perdida. Pensé en Nijinski, ya loco, sonriendo a la multitud que venía a rendirle homenaje, con una sonrisa vaga y la misma mirada perdida. Me sentí incómoda, ya no quería ver nada. Bruscamente, me volví. Brancusi me miraba. Sus ojos estaban atentos. Era preciso que le hablase, a menos de indignar a este hombre que siempre había detestado, sobre todas las cosas, el entrometimiento en su vida privada:

— ¿Quién es? —dije.

—¿No le reconoce usted? (yo tenía la respiración entrecortada.) Es Sans Blague, el clown.

Yo no lo conocía. Entonces, la mirada perdida era para provocar la risa. Me tranquilicé.

—Siéntese usted.

Me acomodé en uno de los taburetes de tronco de árbol. Frente a mí, Brancusi seguía sentado en su cama, como le había encontrado al entrar, inmóvil, la cabeza inclinada hacia atrás.

—¿Hace buen tiempo afuera?

En aquella postura, sus palabras parecían subir primero y bajar después hasta llegar a mí.

—Hace frío.

Como en un suspiro, oí asentir a Brancusi:

—Sí, la tierra se ha salido de su eje. No tendremos ya ni primavera ni verano.

Las palabras llegaban una detrás de otra, lentamente, con claridad. Esta vez me parecían venir de muy alto, del cielo. Hamlet dijo casi lo mismo. El mismo malestar que sentí ante la perdida de Sans Blague, sentí ante el polvo que revelaba la soledad de los objetos, miedo de sentirme desaparecer bajo el influjo de este viejo de barba blanca y aire profético. No había visto nunca a un hombre vivir en una soledad tan abrumadora, en tal alejamiento de la vida, a tal distancia de mí. En aquel ambiente que le pertenecía yo resultaba anacrónica, lo mismo que el teléfono que veía en un rincón. Los dos estábamos fuera del mundo de Brancusi, éste, por ser un objeto mecánico, yo, porque imitaba su naturaleza mecánica al aceptar las convenciones de la vida. ¿No había venido yo a pedir a Brancusi fotos de sus obras, fotos que se reproducirían, imprimirían y difundirían en miles de ejemplares —sacrilegio— mientras que, ahora lo adivinaba, a este hombre le hubiera gustado que sus esculturas estuvieran en el interior de algún recinto sagrado, sin ofrecerse más que a las miradas deslumbradas de los fieles, que no impresionase más que a seres inconscientes del arte ante la obra de arte, a seres con su instinto entero, a los cuales este escultor de vanguardia hubiera querido parecerse?

Durante este tiempo, Brancusi empuñó los bastones que estaban a su lado, dos bastones de pastor que habrá debido de tallar cuando comenzó a sentir que sus piernas ya no le sostenían. Apoyado de esos bastones, hacía un gran esfuerzo para levantarse. Una vez de pie, me indicó una puerta en el fondo y me pidió que le precediese. Oyendo los golpes de los bastones sobre el piso y sus pies que se arrastraban, me encontré en el taller contiguo, donde Brancusi guarda sus obras. Veía el *Coq,* el *Oiseau,* la *Colonne sans fin*, diferentes versiones en yeso de sus célebres esculturas, y otras en madera. Todo estaba revuelto. Había también polvo, pero...

Brancusi estaba sentado en medio del taller. Con un gesto imperioso, el bastón en alto, me señaló en un extremo una escultura envuelta en una tela de saco.

—Quite la tela.

Me aproximé, hice deslizar lentamente la burda tela —acababa de descubrir el *Oiselet*, reluciente en su metal pulido— y había en mis manos algo más que preocupación, algo parecido al

temor que inspira un objeto sagrado e inviolable. La voz de Brancusi me hizo estremecerme:

—¡Quítela!

Yo no comprendía. ¿Quitar qué? Estaba confundida. No conocía el rito. El bastón en alto de Brancusi, haciéndome señas, se volvía amenazador. Por fin, comprendí: la tela colgante disimulaba una parte del pedestal y la visión resultaba imperfecta.

Siempre de la misma manera, Brancusi me hizo descubrir el *Nou-veau-né* y después *Leda,* de la que me contó su historia. Júpiter se transformó en cisne para complacer a Leda, según la leyenda. ¡Tonterías! Un dios no podía hacer eso, tenía que saber que un hombre sería demasiado feo bajo una apariencia de cisne. Brancusi estaba seguro de ello y por tal razón era a Leda a quien había transformado en cisne. Júpiter podía amarla en secreto y, así, su amor sería posible. Después me contó una historia muy cruda referente a una vaca, para explicarme que la gloria no tiene sentido[1]. La luz que caía de lo alto envolvía su sotana blanca. Yo miraba los pliegues profundos bajo las rodillas. Brancusi me parecía muy grande, como una estatua antigua. Me di cuenta de que su grosera historia era un apólogo y cuando comenzó a decir que el dinero no sirve más que para darlo, ya no pude engañarme: Brancusi no hablaba, predicaba en medio de sus esculturas.

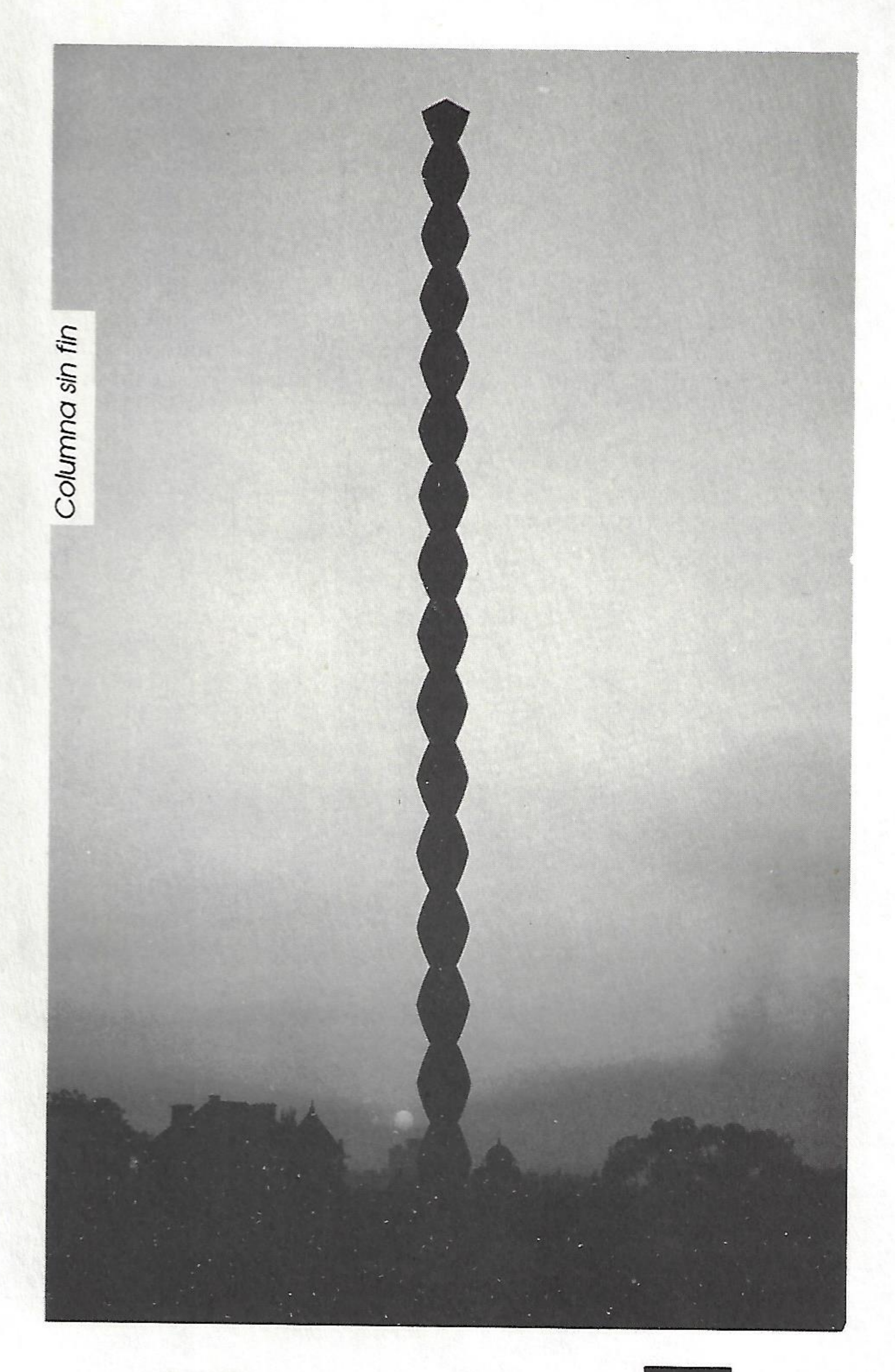
De pronto comprendí el deseo de Brancusi, que me había parecido tan extraño, de disponer en su testamento, al llegar sus obras a Francia, que su taller se reconstruyese exactamente en el Museo de Arte Moderno de París, para albergar sus esculturas[2]. Comprendí que lo que Brancusi quería no era el espacio anónimo, esterilizado, del museo, sino el recinto sagrado. Aquí, en este taller que será perpetuado, como el otro donde vivía Brancusi, había un gran desorden y mucho polvo. Pero el desorden no tenía nada de abandono y el polvo no significaba que se hubiera detenido la vida. Era otra clase de polvo, que no realzaba la soledad de los objetos, sino que subrayaba la plenitud de las esculturas, y el desorden, símbolo de lo provisional, hacia re-

1 La historia censurada, cuando se publicó el texto, era esta: cuando, joven y fogoso, salió a pie de su Rumania natal para venir a París a través de Suiza marchaba bordeando una colina que se recortaba contra un hermoso ocaso. En la cima, estaba inmóvil una vaca. Avanzó hacia aquella luz maravillosa pensando en la gloria que conocería en París. Entonces vio que la vaca se ponía a orinar. Y Brancusi concluyó: "La gloria es orines de vaca".

2 Se ha reconstruido fielmente el taller de Brancusi en la plaza cercana al Centro Georges Pompidou.

saltar más el orden perfecto de la obra de arte. La escultura absorbía todo. El tiempo estaba en el interior de la madera carcomida que Brancusi eligió para convertirla en esculturas. El quería que fuera así, carcomida, plena de tiempo, y había hecho con ella un arco alrededor de la puerta de entrada al taller, como para indicar que a partir de aquel umbral se penetraba en otro tiempo y otro espacio.

Hacia frío en el taller y Brancusi se había levantado. Fuimos hacia el arco de madera carcomida, yo adelante, Brancusi detrás, con los golpes secos de sus bastones como única señal de mis propios movimientos. Debido a mis suelas silenciosas, yo no sabía si avanzaba.



Columna sin fin

BRANCUSI SIN FIN

Pilar
que asciendes en viento
lleno de nada
Pájaro
corredor vibrante y pulido
fuga extática
y silencio.

Piedra ¡ Vuela !
¡ Repta ! Metal
¡Hondea! Madera

Signo es
un disfraz...
tu Forma.

Más que el cubo y el cilindro,
más allá de los rombos y la esfera partida,
que la cáscara y hueso de los troncos,
palpable corazón insuflado de las cosas

Forma

eco en el resplandor
arco que se multiplica
hueco de sombras en la mesa

Fruto de Luz...
piedra sobre piedra
gotea mercurio
resbala
en el espacio
Ave

refleja espiral en la fuente

sueño cóncavo y convexo
remolino en las paredes del huevo
caricias en el vientre
abrazo y beso de roca
incisos en el arcano azogue
Pez

Hachas y torsos

cisne arrasado por el rayo
piel de tortuga voladora
ala en la laja
semilla de la estrella
musa anidada en el sueño,

Canto
palpita...
COLUMNA
SIN
FIN
blandiendo
el
cielo...
Murmura
tiempo
elipse de ola
abiertas sus manos

Brancusi.

BRANCUSI*

Ezra Pound

"Libró una tesis como prueba de la belleza eterna" —escribe Rémy de Gourmont en sus *Sonnets à l' Amazone*. Las obras de arte son las huellas, los rastros que el genio deja tras de sí al lanzarse a la inmortalidad.

Tal vez resulte más factible dar una vaga idea de la escultura de Brancusi mediante la palabra que por medio de la fotografía; pero pretender ofrecer una idea escultórica exacta, ya sea por la palabra o por la fotografía, es imposible. T. J. Everets ha compendiado nuestra estética contemporánea como nadie lo ha hecho hasta ahora al aseverar: "La obra de arte no contiene una idea que pueda ser separada de la forma". Estimo que dicho concepto puede figurar en cualquier explicación vorticista y, en un mundo donde son tan escasos aquellos que han disociado la forma de la representación, es posible -o al menos lo es para mí- abordar el estudio de Brancusi, ya sea mediante las fórmulas de Gaudier-Brezska, o a través de las conclusiones a que he llegado por mi propio estudio de Guadier:

> El concepto de la escultura es la apreciación de los volúmenes relacionados...
> La habilidad escultórica consiste en la delimitación de dichos volúmenes con planos...
> Cada concepto, cada emoción llega a la conciencia vívida en alguna forma primaria y pertenece al arte de dicha forma...

No es mi propósito implicar que Brancusi pueda contentarse con las fórmulas vorticistas, o que cualquier fórmula tenga por fuerza que satisfacer al artista. Considero, simplemente, que las

* Tomado de Ezra Pound, *Ensayos Literarios,* México, CNCA, 1993, trad. Julia J. de Natino, pp. 455-460.

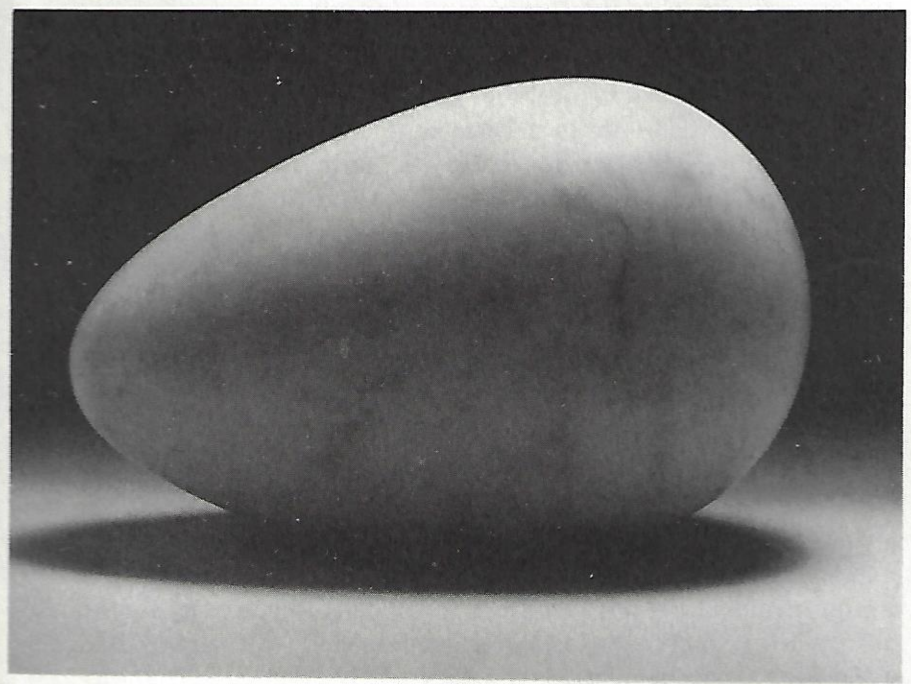
normas me brindan ciertas pautas para una mejor discriminación.

Hasta el momento presente nada he descubierto en la teoría vorticista que impugne la obra de Brancusi. Dicha teoría permite a cada cual usar su libre albedrío. Hacía tiempo ya que Gaudier se había rebelado contra el binomio Rodin-Maillol y nadie que se preciara de conocer a Gaudier podía dejarse embaucar por el vulgar miguelangelismo vienés y la retórica de Mestrovic. Se puede comprender lo de "Las obras de arte por una disimilitud parecida" o "La belleza de la forma de la piedra inmóvil no puede ser análoga a la del animal vivo". Se puede llegar a comprender, inclusive, que, como en el caso de la figura danzante de piedra parda de Gaudier, los motivos puros y sin adulterar del círculo y del triángulo tengan derecho a crear su propia fuga o su propia sonata en el volumen, así como en el campo musical un tema tiene el derecho de encontrar su propia expresión.

Ningún crítico puede tener la pretensión de comprender por entero a un artista. Menos que nadie puedo yo, en la nota presente, pretender entender a Brancusi tras unas pocas semanas de haberlo conocido —tan bien como comprendo a Gaudier después de varios años de amistad. Cualquier cosa que afirme en el momento presente anula lo que hubiera podido manifestar sobre ese tema anteriormente, y cualquier juicio que emita dentro de dos semanas borrará lo que acabo de expresar. Esto no es más que un pálido reflejo del deseo de Brancusi en el sentido de que se debe esperar a que todo haya terminado (vale decir con su muerte) antes de opinar sobre los valores estéticos de su obra.

A lo sumo trataríamos de esclarecer algunos conceptos erróneos. Gaudier se había pronunciado en contra de la escultura pesada, maciza; había dejado bien asentada su apreciación de la piedra como piedra, y nos había aleccionado acerca de que la belleza de una escultura es inseparable de su materia, que es inherente a dicha materia. Brancusi abandonaba el éxito fácil de la escultura representativa al mismo tiempo que Gaudier abandonaba su biberón. En muchos aspectos la distancia que los separa es imperceptible: Brancusi se había dedicado a crear estatuas mientras que Gaudier trazaba bosquejos. Gaudier se había depurado de cuantos decorativismos había conocido: Brancusi seguía detectando más estilos de retórica todavía, y continuaba con el proceso de depuración.

Cuando llega a ser verbalmente inteligible, se muestra categórico al afirmar que, sea lo que fuere, el arte no es una *crise des*



Escultura para el ciego

nerfs; que la belleza no significa muecas ni visajes fortuitos; que tomando como punto de partida un ideal de volúmenes logra una exactitud matemática en las proporciones, aunque no por el camino de las matemáticas.

Por sobre todas las cosas, es un enamorado de la perfección. Dante creía en la melodía "que concentra el alma". En el prefacio de mi ensayo sobre Guido he procurado expresar el concepto del ritmo absoluto. Quizá todos los artistas, en un momento dado, confían en una suerte de elixir o de piedra filosofal, producto de la perfección de su arte, de la sublimación alquimista de las cualidades y de la eliminación de imperfecciones y de contingencias.

Allí donde Gaudier había creado una especie de forma —fuga o forma— sonata mediante la combinación de las masas, Brancusi se había abocado al experimento, tremendamente más difícil, de aunar todas las formas en una sola, proceso tan lento como la contemplación budista del universo o la meditación de un santo del medievo sobre el amor divino; tan lento y paradójico como las deducciones finales de la *Divina comedia*. Es una búsqueda que

ha dejado como testimonio el *Pájaro* de Brancusi. Aunque en la fotografía se los vea idénticos, es posible que hayan transcurrido seis meses de labor y veinte años de conocimientos entre un modelo de pájaro y otro. He ahí la diferencia entre la escultura y el dibujo. La placa número 5 nos muestra lo que, aparentemente, representa un huevo. Ofrezco más fotos del busto que del huevo, pues éste prácticamente se pierde. En la placa número 12, en la base de la quimera, figura un huevo cortado por un plano con una incisión, un huevo que tiene placideces y redondeces infantiles.

Ignoro de qué perífrasis metafóricas tendré que valerme para conferir la relación que existe entre esos ovoides y el resto de la obra escultórica de Brancusi. Provisionalmente se las podría designar como llaves maestras del mundo de la forma —no de "su" mundo de la forma, sino de cuanto él ha podido descubrir en "el" mundo de la forma. Contienen o implican -o así tendrían que hacerlo— el triángulo y el círculo.

Para expresarlo en otras palabras: cada uno de los ángulos de aproximación a una escultura -de los miles de ángulos- deberían resultar interesantes y poseer vida propia. (Tal vez Brancusi me permitiría decir una vida "divina" propia.)

Cualquier aprendiz puede esculpir una estatua que llame la atención y que desde *algún* ángulo, al menos, resulte interesante. En realidad este aserto no se ciñe estrictamente a la verdad ya que en el momento actual el concepto escultórico denota un nivel de mediocridad tanto en los escultores noveles como en los consagrados. Pero hasta el más fanático admirador del mal arte no tendrá más remedio que reconocer como infinitamente más fácil esculpir una estatua que resulte atrayente desde *un* ángulo, que crear una que agrade, cualquiera que sea el ángulo de visión desde el cual se la contemple.

Es también más difícil brindar esa satisfacción-forma con una masa única, o mantener el interés-forma con una masa única, que estimular el interés visual por medio de combinaciones más monumentales o melodramáticas.

La reacción de Brancusi contra el decorativismo y la retórica lo ha llevado también a rebelarse contra lo descomunal, o, por lo menos contra cierto tipo de solidez. Esa búsqueda de lo etéreo ha fructificado en el pájaro que se alza sin sostén sobre su reducida base.(Los mejores talladores de jade y los artífices de "netsuke" elaboran objetos diminutos que también se sostienen sobre apoyos extremadamente minúsculos.) El aseverar que la forma ideal

de Brancusi debería resultar interesante desde cualquier ángulo que se la contemple no significa que deberíamos erigir un templo cabeza abajo; lo que probablemente implica es un disconformismo con cualquier combinación de proporciones que nos parezcan hermosas aun cuando, en el caso del templo, un sismo lo pusiera en pie, intacto, o lo volcara de costado o panza arriba. Yo creo que este concepto difiere del de Gaudier, del mismo modo que la metafísica de Brancusi ha quedado desconectada del vorticismo, esquivando su influencia.

La gran pátera egipcia de piedra negra que se exhibe en el Museo Británico es quizá más atractiva, desde el punto de vista de la forma, que de las estatuas Memnon.

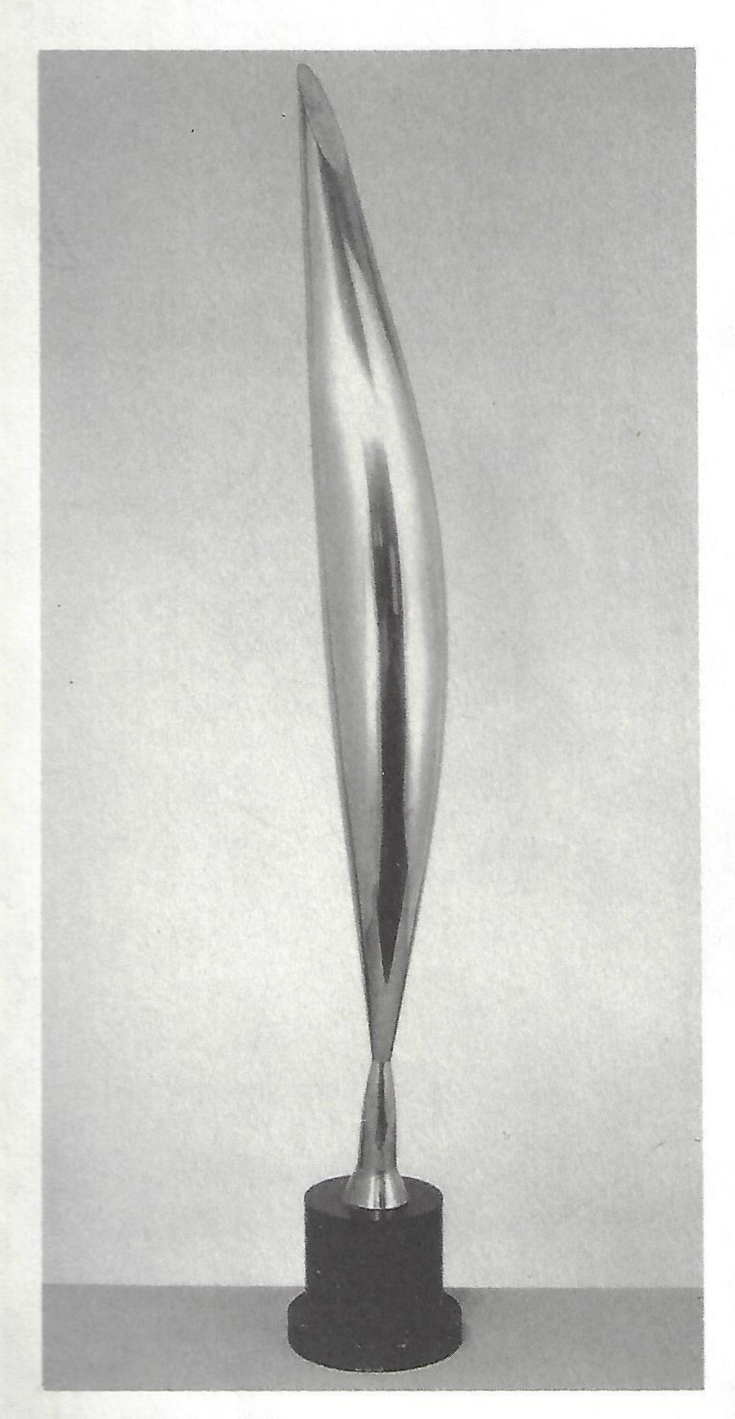
Volviendo al ovoide, a mi modo de ver Brancusi aspira a la forma pura, libre de toda gravitación terrena. Una forma tan libre dentro de su propia existencia como la de los geómetras analíticos. El alcance del éxito obtenido con este experimento (inconcluso y probablemente inconcluible) estriba en que, desde algunos ángulos al menos, el ovoide cobra vida y parece dispuesto a alzar vuelo. (Tal vez no estoy en lo cierto: puede ser que se trate de un medio de expresión como cualquier otro.)

¿Contemplando la bola de cristal? No; admitiendo la posibilidad de autohipnosis mediante superficies de bronce bruñido. Desde el punto de vista escultórico el brillo, el pulimiento, es el resultante del ansia por una mayor precisión en la forma, y su gloria es transitoria. Pero la contemplación de la forma o de la belleza formal que conduce al infinito, debe disociarse del deslumbramiento del cristal. Aun cuando exista una conexión relativa, la discrepancia es mayor. El encandilamiento del cristal produce hipnosis, o una fijación de ideas, o un estímulo del subconsciente o del inconsciente —sea lo que sea— y la forma ideal en el mármol implica una aproximación al infinito por el camino de la forma, con el máximo de conciencia de la perfección formal, tan libre de defectos como pueden pretenderlo las exigencias filosóficas de un *Paradiso*.

No es mi intención sugerir que toda la escultura debería tender a los ovoides abstractos: sólo un genio íntegramente consagrado a su arte y con un espíritu más o menos "oriental" podría sobrellevar la tensión de semejante esfuerzo.

Pero si hemos de aspirar a una escultura o arquitectura tolerable, no sería desacertado que los jóvenes escultores canalizaran sus esfuerzos hacia el logro de dicha perfección, en lugar de

proyectar un nuevo *Laocoonte* o *El triunfo del trabajo sobre el comercio.* (Esta sugerencia es personal, y espero no llegue jamás a oídos de Brancusi.) Pero Brancusi pasa la mayor parte del tiempo en su taller, rodeado por la calma que emana de sus propias creaciones, mientras que el autor de esta defectuosa disertación se ve obligado a movilizarse en un mundo de chafalonía, plagado de adornos de pésimo gusto, un mundo donde los cuadros que se pintan están destinados a los museos, donde no hay casa que tenga una puerta de entrada que se pueda siquiera mirar —no hablemos de la que pueda contemplarse con razonable satisfacción—, donde las viviendas corrientes son año a año más horrendas, y donde el concepto de la forma, el cual debía estar tan generalizado como la sensación de frescura que se experimenta después del baño o del placer del líquido cuando abrasa la sed, o cualquier otro placer puramente animal, constituye la preciada pertenencia a —Dios nos ayude— una "aristocracia intelectual".



Pájaro en el espacio

BRANCUSI Y LAS MITOLOGÍAS

*Mircea Eliade**

Recientemente releía yo algunas piezas de la apasionante controversia suscitada en torno a Brancusi. ¿Supo mantenerse como un campesino de los Cárpatos, a pesar del medio siglo que vivió en París, centro de todas las innovaciones y revoluciones artísticas modernas? O más bien, como opina, por ejemplo, el crítico americano Sidney Geist, ¿ llegó a ser Brancusi lo que fue gracias a los influjos de la Escuela de París y al descubrimiento de las artes exóticas, especialmente de las esculturas y las máscaras africanas ?

Al mismo tiempo que leía las piezas de esta controversia, contemplaba las fotografías reproducidas por Ionel Jianou en su monografía (París 1963): Brancusi en su taller del callejón Ronsin, su cama, su estufa. Sería difícil no reconocer el "estilo" de una vivienda campesina, pero hay allí algo más; se trata de la vivienda de Brancusi, de su "mundo" peculiar, creado por él mismo, con sus propias manos, podríamos decir. No es la reproducción de un modelo preexistente, "casa de campesino rumano" o "taller de un artista parisino de vanguardia".

Pero no hay más que fijarse en la estufa. No sólo por el hecho de que la necesidad de tener una estufa campesina nos dice ya mucho sobre el estilo de vida que Brancusi decidió conservar en París, sino también porque el simbolismo de la estufa o del hogar podría ilustrar cierto secreto del genio de Brancusi.

Se da, en efecto, el hecho —paradójico para muchos críticos— de que Brancusi parece haber recuperado la fuente de inspiración "rumana" después de su encuentro con ciertas creaciones artísticas "primitivas" y arcaicas.

* El presente texto de Mircea Eliade, lo mismo que su cronología han sido tomadas del libro: *Mircea Eliade, La prueba del laberinto.* (Conversaciones con Claude-Henri Roquet) Ed. Cristiandad, Madrid, 1980, trad. J. Valiente Malla, pp 181-188

Resulta, sin embargo, que esta "paradoja" constituye uno de los temas favoritos de la sabiduría popular. Recordaré ahora un solo ejemplo, la historia del rabino Eisiki de Cracovia, que el indianista Heinrich Zimmer extrajo de los *Khassidischen Bücher* de Martín Buber. Este piadoso rabino, Eisik de Cracovia, tuvo un sueño que le exigía trasladarse a Praga, donde, bajo el gran puente que conduce al castillo real, encontraría un tesoro oculto. El sueño se repitió tres veces y el rabino se decidió por fin a partir. Una vez llegado a Praga, encontró el puente, pero éste se hallaba vigilado día y noche por centinelas. Eisik no se atrevió a cavar. Mientras merodeaba por los alrededores, terminó por llamar la atención del capitán de los guardias, que le preguntó amablemente si había perdido algo. Con toda sencillez, el rabino le contó su sueño. El oficial estalló en carcajadas: "¡Pobre hombre! ¿De verdad que has gastado tus sandalias recorriendo tan largo camino sólo por causa de un sueño? ¿Qué hombre razonable creería en un sueño?".También el oficial había escuchado en sueños una voz. "Una voz que me hablaba de Cracovia y que me ordenaba marchar allá y buscar un gran tesoro en casa de un rabino llamado Eisik, Eisik hijo de Jekel. El tesoro sería descubierto en un rincón polvoriento en que se hallaba enterrado detrás de la estufa". Pero el oficial no daba ningún crédito a las voces oídas en sueños. El oficial era una persona razonable. El rabino se inclinó profundamente, le dio las gracias y regresó apresuradamente a Cracovia. Cavó en el rincón abandonado de su casa y descubrió el tesoro que puso fin a su miseria.

"Por consiguiente —comenta Heinrich Zimmer—, el verdadero tesoro, el que pone fin a nuestras pruebas y miserias, nunca está lejos, sino que yace sepultado en los rincones más apartados de nuestra propia casa, es decir de nuestro propio ser. Está detrás de la estufa, el centro dador de vida y de calor que rige nuestra existencia, el corazón de nuestro corazón, y lo único que tenemos que hacer es saber cavar. Pero queda también el hecho de que únicamente después de un viaje piadoso por una región lejana, por un país extranjero, por una tierra nueva, se nos podrá revelar la significación de esta voz interior que guía nuestra búsqueda. Y a este hecho extraño y constante viene a añadirse otro, y es que el sentido de nuestro misterioso viaje interior ha de sernos revelado por un extranjero, un hombre de otras creencias o de otra raza".

Volviendo a nuestro tema, aún aceptando el punto de vista de Sidney Geist, concretamente que la influencia ejercida por la Escuela de París fue decisiva en la formación de Brancusi, mientras que "la influencia del arte popular rumano es inexistente", queda el hecho de que las obras maestras de Brancusi encajan en el universo de las formas plásticas y de la mitología popular rumana, hasta el punto de que incluso llevan nombres rumanos (la *Maïastra*, por ejemplo). Dicho de otro modo, las influencias habrían provocado una especie de *anamnesis* que le habrían llevado por necesidad a un auto descubrimiento. El encuentro con las creaciones de la vanguardia parisina o con el mundo arcaico (África) habría puesto en marcha un proceso de "interiorización", de retorno hacia un mundo secreto e inolvidable, un mundo a la vez de la infancia y de la imaginación. Pudo ocurrir que después de haber comprendido la importancia de ciertas creaciones modernas *redescubriera* Brancusi la riqueza artística de su propia tradición y que presintiera, en última instancia, las posibilidades creadoras de esa mima tradición. En todo caso, ello no quiere decir que Brancusi, después de ese descubrimiento, se pusiera a hacer "arte popular rumano". No imitó las formas ya existentes, no copió el folklore. Por el contrario, entendió que la fuente de todas estas formas arcaicas —lo mismo las del arte popular de su país que las de la protohistoria balcánica y mediterránea, del arte "primitivo" africano y oceánico— se hundía profundamente en el pasado, y entendió también que esta fuente primordial nada tenía que ver con la historia "clásica" de la escultura, en la que estuvo situado, como todos sus contemporáneos, durante su juventud en Bucarest, en Munich o en París.

La genialidad de Brancusi está en el hecho de que acertó a encontrar la verdadera "fuente" de las formas que luego sería capaz de crear. En lugar de reproducir los universos plásticos del arte popular rumano o africano, se aplicó, por así decirlo, a "interiorizar" su propia experiencia vital. Por ello logró recuperar la "presencia ante el mundo" específica del hombre arcaico, fuera éste un cazador del Paleolítico inferior o un agricultor del Neolítico mediterráneo, cárpato-danubiano o africano. Si en el arte de Brancusi se han podido advertir no sólo una solidaridad estructural y morfológica con el arte popular rumano, sino además ciertas analogías con el arte negro o la estatuaria de la prehistoria mediterránea y balcánicas, ello es así porque todos estos universos plásticos son culturalmente homologables, porque sus

fuentes están en el Paleolítico inferior y en el Neolítico. Dicho de otro modo, gracias al proceso de "interiorización" al que hemos aludido y a la anamnesis que fue su resultado, Brancusi logró "ver el mundo" como los autores de las obras maestras prehistóricas, etnológicas y folklóricas. En cierto sentido recuperó la "presencia ante el mundo" que permitiría a aquellos artistas desconocidos crear su propio universo plástico en un espacio que nada tenía que ver, por ejemplo, con el espacio del arte griego "clásico".

Cierto que todo esto no basta para explicar el genio de Brancusi ni su obra. En efecto, no es suficiente recuperar la "presencia ante el mundo" de un campesino del Neolítico para poder crear como un artista del mismo período. Pero llamar la atención sobre el proceso de "interiorización" nos ayuda a comprender, por una parte, la extraordinaria novedad de Brancusi y, por otra, el hecho de que algunas de sus obras nos parezcan estructuralmente solidarias de las creaciones artísticas prehistóricas, campesinas o etnográficas.

La actitud de Brancusi ante los materiales y sobre todo ante la piedra quizá nos ayude un día a entender algo de la mentalidad de los hombres prehistóricos. En efecto, Brancusi se acercaba a ciertas piedras con la reverencia exaltada y a la vez angustiada de alguien que veía manifestarse en ese elemento una potencia sagrada, una hierofanía.

Nunca sabremos en qué universo imaginario se movía Brancusi durante su largo trabajo de pulimento. De lo que no cabe duda es de que esa prolongada intimidad con la piedra alentaría las "ensoñaciones de la materia" brillantemente analizadas por G. Bachelard. Era como sumirse en un mundo de las profundidades en el que la piedra, la "materia" por excelencia, se manifestaba como una realidad misteriosa, pues incorporaba la sacralidad, la fuerza, la obra lograda. Al descubrir la "materia" como fuente y lugar de epifanías y de significaciones religiosas, Brancusi pudo recuperar o adivinar las emociones y la inspiración de un artista de los tiempos arcaicos.

La "interiorización" y la "inmersión" en las profundidades formaban parte por lo demás del *Zeitgeist* de comienzos del siglo XX. Freud acababa de poner a punto la técnica de la exploración que permitía llegar a las profundidades del inconsciente; Jung creía estar en condiciones de sumergirse aún más profundamente en lo que él llamaba el inconsciente colectivo; el espeleólogo



El Beso

Emile Racovitza estaba a punto de identificar en la fauna de las cavernas los "fósiles vivientes", formas orgánicas tanto más preciosas cuanto que no son fosilizables; Lévy-Bruhl aislaba en la "mentalidad primitiva" una fase arcaica, prelógica, del pensamiento humano.

Todas estas investigaciones y estos descubrimientos tenían un punto en común, y es que venían a revelar unos valores, unos estados, unos comportamientos ignorados hasta entonces por la ciencia, unas veces porque habían permanecido inaccesibles a la investigación y otras, especialmente, porque no ofrecían interés alguno a la mentalidad racionalista de la segunda mitad del siglo XIX. Todas estas investigaciones implicaban en cierto modo un *descensus ad inferos* y, en consecuencia, el descubrimiento de unas etapas de vida, de experiencia y de pensamiento que precedieron a la formación de los sistemas de significaciones conocidos y estudiados hasta entonces, sistemas que podríamos llamar "clásicos", puesto que de una o de otra manera estaban vinculados a la instauración de la razón como único principio capaz de captar la realidad.

Brancusi era contemporáneo por excelencia de esta tendencia a la "interiorización" y la búsqueda de las "profundidades", contemporáneo del interés apasionado por las etapas primitivas, prehistóricas y prerracionales de la creatividad humana. Después de haber comprendido el "secreto" central —concretamente que no son las creencias folklóricas o etnográficas las más adecuadas para renovar o enriquecer el arte moderno, sino el descubrimiento de sus "fuentes"— , Brancusi se sumergió en una serie de búsquedas sin fin interrumpidas únicamente por su muerte. Volvió incansablemente una y otra vez sobre ciertos temas como si estuviera obsesionado por el misterio de sus posibilidades artísticas, que nunca conseguía realizar. Trabajó, por ejemplo, diecinueve años en la *Columna sin fin*, y veintiocho en el ciclo de los *Pájaros*. En su *Catálogo Razonado*, Ionel Jianou registra cinco versiones en madera de encina de la *Columna sin fin*, además de otras en yeso y en acero, ejecutadas entre 1918 y 1937. En cuanto al ciclo de los *Pájaros*, de 1912 a 1940, Brancusi terminó veintinueve versiones, en bronce bruñido, en mármol de distintos colores y en yeso. Ciertamente, en otros artistas antiguos y modernos se da esta misma vuelta constante a determinados temas centrales. Pero este método es peculiar sobre todo de los artistas populares y etnográficos, para quienes los modelos ejemplares

han de ser tomados e "imitados" indefinidamente por razones que nada tienen que ver con la "falta de imaginación" o de "personalidad" por parte del artista.

Es significativo que en la *Columna sin fin* recuperase Brancusi un motivo folklórico rumano, la "columna del cielo" (*columna cerului*), que prolonga un tema mitológico atestiguado ya en la prehistoria y que, por otra parte, está muy difundido en todo el mundo. La "columna del cielo" sostiene la bóveda celeste; dicho de otro modo, es un *axis mundi*, del que se conocen numerosas variantes: la columna *Irminsul* de los antiguos germanos, los pilares cósmicos de las poblaciones nordasiáticas, la montaña central, el árbol cósmico, etc. El simbolismo del *axis mundi* es complejo: el eje sostiene el cielo y a la vez asegura la comunicación entre el cielo y la tierra. Cuando el hombre se aproxima a un *axis mundi*, que se supone situado en el centro del mundo, puede establecer comunicación con las potencias celestes. La concepción del *axis mundi* como columna de piedra que sostiene el mundo refleja con toda probabilidad las creencias características de las culturas megalíticas (IV-III milenios a.C.). Pero el simbolismo y la mitología de la columna celeste se difundieron más allá de las fronteras de la cultura megalítica.

Al menos por lo que se refiere al folklore rumano, la "columna del cielo" representa una creencia arcaica, precristiana, pero que fue rápidamente cristianizada, puesto que aparece en las canciones rituales de Navidad (*colinde*). Brancusi oiría sin duda hablar de la "columna del cielo" en su aldea natal o en la majada de los Cárpatos en que aprendió su oficio de pastor. Esta imagen le obsesionaba sin duda, pues, como veremos, se integraba en el simbolismo de la ascensión, del vuelo, de la trascendencia. Es de notar que Brancusi no elogió la "forma pura" de la columna -que sólo podía significar el "soporte", el "puntal" del cielo-, sino una forma romboidal infinitamente repetida que la asemeja a un árbol o a un pilar provisto de entalladuras. Dicho de otro modo, Brancusi puso en evidencia el simbolismo de la ascensión, pues, imaginariamente, se experimenta el deseo de trepar a lo largo de este "árbol celeste". Ionel Jianou recuerda que las formas romboidales "representan un motivo decorativo tomado de los pilares de la arquitectura rural". Pero el simbolismo del pilar de las viviendas rurales depende también del "campo simbólico" del *axis mundi*. En numerosas viviendas arcaicas, el pilar central sirve efectivamente de medio de comunicación con el cielo.

No es la ascensión hacia el cielo de las cosmologías arcaicas lo que obsesiona a Brancusi, sino el vuelo hacia un espacio infinito. Dice de su columna que es "sin fin". No sólo por el hecho de que jamás podría acabarse semejante columna, sino sobre todo porque ésta se lanza hacia un espacio que no podría tener límites, ya que se funda en la experiencia extática de la libertad absoluta. Es el mismo espacio hacia el que se lanzan sus *Pájaros*. Del antiguo simbolismo de la "columna del cielo", Brancusi ha retenido únicamente el elemento central: la ascensión en tanto que trascendencia de la condición humana. Pero logró revelar a sus contemporáneos que se trata de una ascensión extática, carente de todo carácter "místico". Basta dejarse "llevar" por la fuerza de la obra para recuperar la bienaventuranza olvidada de una existencia libre de todo sistema de condicionamientos. Iniciado en 1912 con la primera versión de la *Maïastra*, el tema de los *Pájaros* resulta aún más revelador. Brancusi, en efecto, partió de un célebre motivo folklórico rumano para desembocar, a lo largo de un dilatado proceso de "interiorización", en un tema ejemplar, a la vez arcaico y universal. La *Maïastra,* más exactamente *Paserea maïastra* (literalmente "el pájaro maravilloso"), es un ave fabuloso de los cuentos populares rumanos que asiste al Príncipe encantado (*Fat Frumos*) en sus combates y en sus pruebas. En otro ciclo narrativo, la *Maïastra* consigue robar las tres manzanas de oro que da cada año un manzano maravilloso. Sólo un hijo de rey puede herirle o capturarle. En algunas variantes, una vez herido o capturado, el "pájaro maravilloso" resulta ser un hada. Se diría que Brancusi quiso insistir en este misterio de la doble naturaleza subrayando, en las primeras variantes (1912-1917), la femineidad de la *Maïastra*. Pero su interés se centró muy pronto en el misterio del vuelo.

Ionel Jianou recogió estas declaraciones del mismo Brancusi: "He querido que la *Maïastra* levantara la cabeza sin que ese movimiento significara fiereza, orgullo o desafío. Fue el problema más difícil y sólo a través de un largo esfuerzo logré que ese movimiento se integrara en el arranque del vuelo". La *Maïastra*, que en el folklore es casi invulnerable (sólo el Príncipe logra herirla), se convierte en el *Pájaro en el espacio*; dicho de otro modo, lo que ahora se trata de expresar en la piedra es el "vuelo mágico". La primera versión de la *Maïastra* como *Pájaro en el espacio* data de 1919, y la última de 1940. Finalmente, como escribe Jianou, Brancusi logra "transformar el material amorfo en una elip-

se de superficies translúcidas de una pureza asombrosa que irradia la luz y encarna, en su impulso irresistible, la esencia del vuelo".

También decía Brancusi: "No he buscado durante toda mi vida otra cosa que la esencia del vuelo... El vuelo, ¡qué felicidad!". No tenía necesidad de leer los libros para saber que el vuelo es un equivalente de la felicidad, ya que simboliza la ascensión, la trascendencia, la superación de la condición humana. El vuelo proclama que la pesantez queda abolida, que se ha producido una mutación ontológica en el mismo ser humano. Los mitos, cuentos y leyendas relativos a los héroes o a los magos que se mueven libremente entre la tierra y el cielo se hallan universalmente difundidos. Con las imágenes del ave, las alas y el vuelo se relacionan numerosos símbolos alusivos a la vida espiritual y sobre todo a las experiencias extáticas y a los poderes de la inteligencia. El simbolismo del vuelo traduce una ruptura llevada a cabo en el universo de la experiencia cotidiana. Es evidente la doble intencionalidad de esta ruptura: se trata a la vez de la trascendencia y de la libertad que se consiguen mediante el "vuelo".

No es este el momento de reanudar los análisis que hemos ofrecido en otros lugares. Lo cierto es, sin embargo, que se ha llegado a demostrar que en los niveles distintos, pero relacionados entre sí, del sueño, de la imaginación activa, de la creación mitológica y del folklore, de los ritos, de la especulación metafísica y de la experiencia extática, el simbolismo de la ascensión significa siempre la ruptura de una situación "petrificada", "bloqueada", la ruptura de niveles que hace posible el tránsito hacia otro modo del ser, la libertad, en resumidas cuentas, de moverse, es decir, de cambiar de situación, de abolir un sistema de condicionamientos.

Es significativo que Brancusi se sintiera obsesionado durante toda su vida por lo que él llamaba la "esencia del vuelo". Pero es extraordinario el hecho de que lograra expresar el arranque ascensional utilizando el arquetipo mismo de la pesantez, la "materia" por excelencia, la piedra. Podría casi decirse que operó una transmutación de la "materia", más exactamente que llevó a cabo una *coincidentia oppositorum,* pues en el mismo objeto coinciden la "materia" y el "vuelo", la pesantez y su negación.

Junio de 1967,
Universidad de Chicago

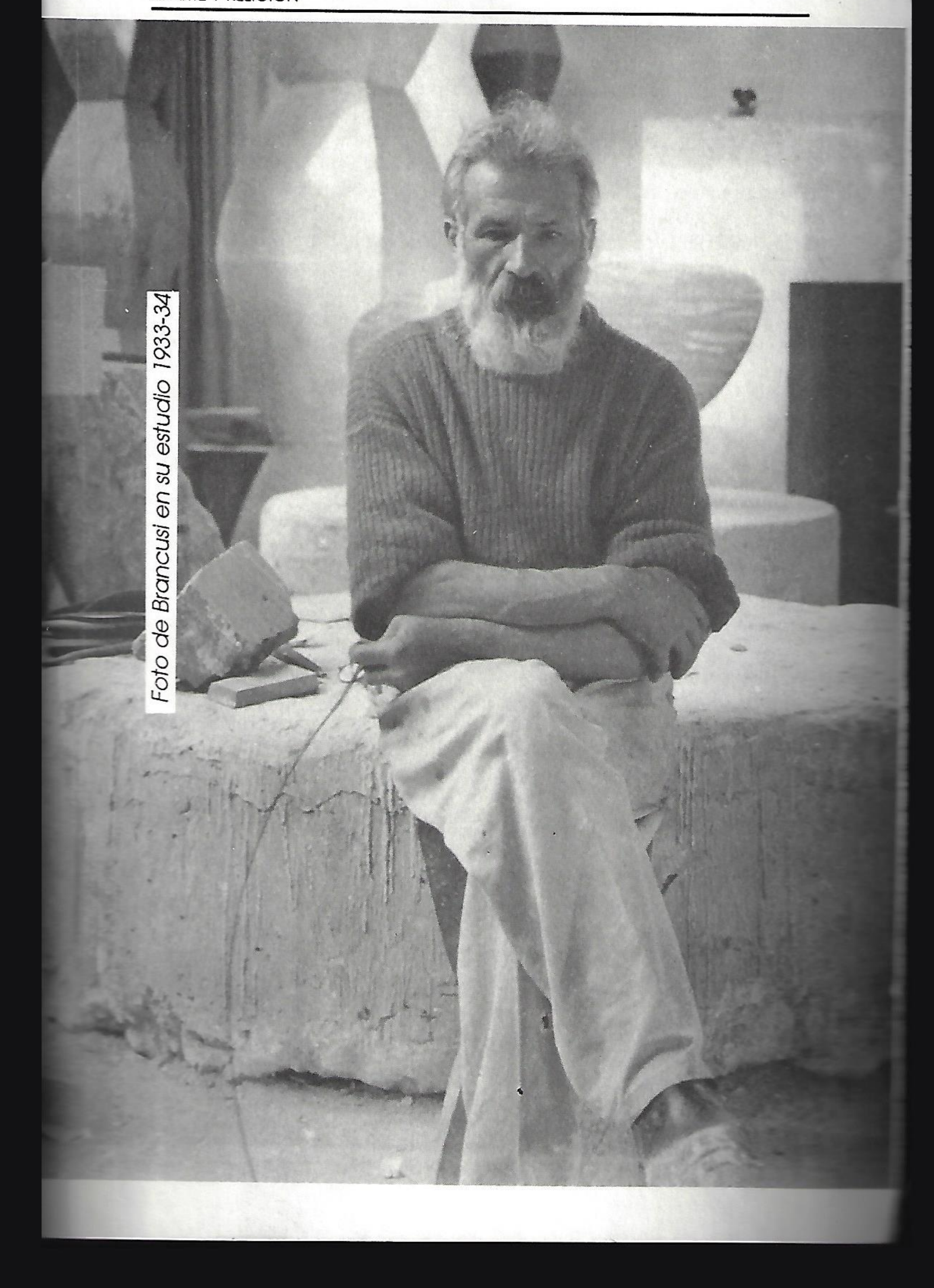


Foto de Brancusi en su estudio 1933-34

CONSTANTIN BRANCUSI. DATOS BIOGRÁFICOS.

1876 Febrero 19. Nace Constantin Brancusi en Hobita, Rumania. Hijo de Nicolae Brancusi (1833-1885) y de María Deaconescu (1851-1919).

1883 Brancusi se escapa de casa. Su madre lo encuentra en Tirgu-Jiu y lo trae de regreso. Cursa la escuela en Pestisani.

1884 Se ausenta de la escuela.

1885 Retorna a una escuela cercana en la villa de Bradiceni. Muere su padre.

1886 Finalmente abandona la escuela, trabaja como pastor.

1887 Vuelve a abandonar Hobita para ir a Tirgu-Jiu, pero nuevamente es forzado a regresar a casa.

1888 Abandona su casa. Se dirige a Slatina, a 65 millas de Tirgu-Jiu y trabaja en una tienda.

1889 Parte a Craiova a 50 millas de Tirgu-Jiu y trabaja en una taberna.

1893 Trabaja en la taberna y tienda de Ion Zamfirescu, pero toma también cursos en la Escuela de Oficios de Craiova.

1894 Hace un violín de canasto que atrae la atención de sus patrones y de uno de los clientes, quien decide colectar dinero para mandar a Brancusi de tiempo completo a la Escuela de Oficios de Craiova. El 1o. de septiembre ingresa a esta escuela, donde enseñan además de escultura, ensamblado, fundición, herrería, mecánica, etc.

1895 Recibe una beca de la iglesia Fundación Madona Dudu, así como hospedaje en la Escuela de Oficios de Craiova. El 31 de agosto lo aceptan como alumno oficial de escultura.

1897 Verano: Se dirige a Viena con el fin de trabajar en una fábrica de muebles.

1898 Septiembre 28. Se gradúa con mención honorífica en los cursos teóricos y prácticos de la Escuela de Oficios de Craiova; recibe la calificación más alta (9.33).

1906 Junio: recibe del gobierno de Rumania una beca de 500 lei de abril de 1906 al 31 de marzo de 1907.
Octubre: cambia su estudio al 16, Place Dauphine.

Noviembre: Stefan Popescu organiza una lotería para ayudar a Brancusi, Victor N. Popp; un estudiante de Craiova gana, como primer premio, una versión en bronce de *El Niño.* Brancusi termina el *Portrait de Nicolae Darascu.*

1907 Enero: trabaja en el estudio de Rodin, en Meudon, hasta el mes de marzo. Comienza *Oración* y la termina en el otoño.
Talla sus primeras esculturas directamente de piedra. Antes de noviembre 28, se cambia a un mejor estudio en el 54, rue de Montparnasse.

1908 Recibe la última beca del gobierno rumano. Contrae el tifus.
Concluye *El Beso, Sabiduría, Maïastra y Sueño.*

1909 Marzo: envía tres trabajos a la Exhibición Tinerimea Artística (Arte joven) de Bucarest.
Abril: visita Leghorn con Amadeus Modigliani, de quien un año antes se había hecho amigo.
Mayo: visita Bucarest, le otorgan el segundo lugar del Salón Oficial.
El Ministerio Rumano de Educación compra el *Retrato de Nicolae Darascu* por 2,000 lei. El coleccionista rumano Anastase Simo compra *Sueño.*

1910 Octubre: Anastase Simo compra la escultura en bronce *Retrato de Nicolae Darascu.* Instala la versión en piedra de *El Beso,* como lápida para Tatiana Rashewskaia en el Cementerio de Montparnase. Termina *Musa dormida.*

1911 Concluye *Prometeo.*

1912 Junio: recibe el primer lugar de 2,000 lei del Salón de Bucarest por su *Estudio (Torso de una niña).* Concluye *Tres Pingüinos, Maïastra y Mille. Pongany.*

1913 Febrero: cinco de sus trabajos viajan para una exhibición colectiva en Nueva York.
Recibe una invitación del Ministro de Educación, V. G. Mortun, para hacer un monumento al matemático Spiru Haret, *(La fuente de Narciso).*
Tres de sus trabajos son incluidos en la sexta exhibición de Allied Artists en la Royal Albert Hall de Londres. El crítico Roger Fry comenta que "las tres cabezas son los más sobresalientes trabajos de escultura de la Albert Hall". Primeros tallados en madera. Concluye *Mlle. Pogany.*

1914 Esculpe los versos de Guillaume Apolinare sobre la tumba de Henri Rousseau en el Cementerio Bagneux.
Marzo 12: primera exhibición individual en la Little Gellerie of Photo Secession de Nueva York, organizada por Alfred Stieglitz y Edward Steichen.
Mayo: visita Rumania y esculpe los pedestales en piedra para *Retrato de Petre Stanescu* y *Oración* en el Cementerio Dumbrava, Buzau. *El memorial para Spiru Haret, La fuente de Narciso,* es rechazado por V. G. Mortun.
Junio: regresa a París. Trabaja en *Dos pingüinos.*

1915 Realiza los primeros tallados en madera con los cuales resulta satisfecho, *El hijo pródigo* y *Recién nacido.*

1916 Antes de octubre 10, se muda a un estudio en el 8, Impasse Ronsin. Trabaja en *Princesa X, Escultura para el ciego y El beso.*

1917 Se une al Comité de Ayuda de Refugiados Rumanos. Publica fotografías de sus esculturas y aforismos propios en *De Stijl* (Leyden), movimiento de vanguardia. Concluye *El niño en el mundo y El primer grito.*

1918 Talla la primera *Columna sin fin.*
Julio 8: se rompe la pierna derecha en Chausse, Francia. Pasa 38 días en el hospital de Alès. En su casa tiene que sufrir 25 días más de convalecencia.
Noviembre: asiste al funeral de Guillaume Apolinaire.
Concluye *Niño y Quimera.*

1919 Enero 26: muere su madre en Hobita.
Milita Petrascu se convierte en el asistente de estudio de Brancusi, hasta 1923.
Concluye *Medallón, Ave amarilla, Ave dorada* y *Mlle. Pongany II.*

1920 Enero: es forzado a retirar *Pincesa X* del 31o. Salon des Indepéndants.
Abril: erige la *Columna sin fin* en el jardín de Edward Steichen en las afueras de París.
Mayo: asiste al festival Dadá y firma el manifiesto "Contra el cubismo y contra el dadaísmo".
Concluye *El origen del mundo, Leda, Platón,* y el bronce *Mlle. Pogany II.*

1921 Con la ayuda de Man Ray construye una sala oscura de fotografía en su estudio.
Junio: visita Italia, Grecia, Turquía y Rumania.
Se ofrece para hacer una fuente de piedra en Pestisani.
Regresa a París vía Praga y Bruselas.
Agosto: visita Córcega.
Septiembre: Ezra Pound publica un ensayo sobre Brancusi en la "Little Review" ilustrado con 24 de sus reproducciones.
Brancusi concluye *Adán y Eva.*

1922 Mayo: Lizica Codreanu luce un vestido diseñado por Brancusi en un recital de danza.
Septiembre: visita Rumania a fin de escoger la piedra para el monumento de Pestisani.
Octubre: regresa a París.
Concluye *Pez, Sócates* y *Torso de un hombre joven.*

1923 Mayo: dificultades financieras lo obligan a la terminación del proyecto conmemorativo de Pestisani.
Concluye *Negro blanco.*

1924 Septiembre 1: Viaja nuevamente a E.E.U.U.
Trabaja en *Ave en el espacio, Caridtide* y *Leda.*

1927 Verano: Isamu Noguchi es su asistente hasta 1929. El estudio del piso, 8 de la Impasse Ronsin sufre daños graves.
Trabaja en el *Retrato de Nancy Cunard* y *Recién nacido II.*

1928 Enero 1: toma un nuevo estudio en el 11, Impasse Ronsin.
Concluye *Ave en el espacio.*

1929 Construye un salón oscuro de fotografía cerca de su nuevo estudio.

1930 Tiene teléfono en su estudio, para acompañarlo talla "silla de teléfono".
Septiembre: visita Bucarest, Hobita, y Pestisani.
Probablemente comienza a discutir el proyecto del templo de la Meditación con el Maharajah de Indore.
Concluye *Retrato Mrs. Euyene Meyer Jr.* y *Creatura nocturna.*

1931 Septiembre: recibe la Orden del Mérito de la Cultura para las Artes Plásticas del Gobierno Rumano.

1932 Henry Moore y Barbara Hepworth visitan su estudio.
Concluye *La foca.*

1933 Maharajah de Indore compra el bronce *Ave en el espacio.*
Agosto: Marcel Duchamp lo invita a España pero le niegan la visa.
Noviembre: envía gran número de trabajos a Nueva York para su exhibición en la Galería Brummer, su peso es de 24 toneladas.
Concluye *Rubia negra II.*

1934 Noviembre o diciembre: Milita Patrascu ofrece a Brancusi una comisión de Tirgu- Jiu.

1935 Enero: considera el ofrecimiento de Tirgu-Jiu.
Discute la posibilidad de erigir una columna con Stefan Georgescu-Gorjan.
Febrero 11: Acepta el ofrecimiento por carta de Aretia Tatarascu.
Concluye *El gallo.*

1936 Termina dos esculturas de *Ave en el espacio* para el Maharajah de Indore.

1937 Julio 25: llega a Tirgu-Jiu para comenzar el *Ensamble en memoria de la guerra* y propone eregir la *Columna sin fin;* asimismo ofrece realizar *La puerta del beso.*
Septiembre 2: retorna a París.
Octubre 27: vuelve a Tirgu-Jiu.
Noviembre: 10-14: visita Bucarest, luego regresa a París.
Diciembre: se embarca en Genova para la India, donde se hospeda en el Palacio del Maharajah de Indore.

1938 Enero: visita Egipto, regresa a París por febrero.
Junio: regresa a Tirgu-Jiu para terminar la *Puerta del beso.*
Julio 28: termina la *Puerta del beso* y la *Columna sin fin.*

1939 Mayo: visita Nueva York y Chicago.

1940 Termina *Ave en el espacio.*

1941 Terminación final de la escultura en bronce *Ave en el espacio.*
Julio 11: renta otro estudio adyacente, a la izquierda del 11, Impasse Ronsin.

1943 Concluye *La foca* y *Tortuga andante.*

1944 En solidaridad con la resistencia francesa, se niega a exhibir su trabajo y esconde a combatientes de la resistencia en su estudio.

1945 Termina *Tortuga andante* y hace *Confines marcados.*

1948 Dos esculturas de *Ave en el espacio* son exhibidas en la XXIV Bienal de Venecia. Completa *Cariátide.*

1949 Natalia Dumitrescu y Alexandre Istrati se mudan a un estudio cercano al de Brancusi en Impasse Ronsin.

1952 Se hace ciudadano francés en orden de legar tanto su estudio como su contenido al Museo de Arte Moderno de París. Termina *Gran gallo IV.*

1954 Enero 6: incapacidad a causa de la ruptura de un hueso del muslo. Pasa 112 días en el hospital, hasta el 3 de mayo. La mayor parte del año trata de recuperarse.
Octubre 25: gran exhibición retrospectiva abieta en el museo Salomon R. Guggenheim de Nueva York.

1956 Enero: la exhibición-retrospectiva viaja al Museo de Arte de Filadelfia.
Marzo: se acerca al comité de ciudadanos de Chicago para hacer una *Columna sin fin* de acero de 1,312 pies de altura para ser colocada en las orillas del Lago de Michigan. Brancusi piensa que de relizarse "sería una de las maravillas del mundo".
Abril 12: redacta el testamento de su estudio y de sus trabajos. Señala a Dumitrescu y a Istrati sus herederos.
Diciembre: realización de una exhibición individual en el Museo de Arte de Bucarest.

1957 Brancusi muere en París.
Marzo 19: el funeral se realiza en el Cementerio de Montparnasse.



Adán y Eva

Enmascarados: Mircea Eliade*

La desnudez ceremonial aumenta poderosamente la fuerza mágico-religiosa de la mujer y el principal atributo de la Gran Madre es su desnudez. En su cuerpo, por su cuerpo, la diosa revela el misterio de la creación inagotable en todos los niveles de la vida en el cosmos. Toda mujer comparte la esencia y la importancia de la diosa en esta desnudez arquetípica. No ha desaparecido del todo el antiguo concepto que aquí se implica, ni siquiera en religiones altamente evolucionadas. Para los hindúes, por ejemplo, toda mujer desnuda encarna *prakrti*, naturaleza, materia, la sustancia primordial y el prototipo femenino.

El hombre, por el contrario, aumenta sus posibilidades mágico-religiosas ocultando el rostro y su cuerpo. Cuando se pone una máscara deja de ser él mismo; aunque sea de manera aparente, si no real, se convierte en otro. Esto quiere decir que, cuando menos después de cierto periodo en la historia, un hombre se reconoce como transformándose en algo diferente a sí mismo. Poniéndose una máscara se convierte en lo que está determinado a ser: *homo religiosus y zoon politikon.* Semejante comportamiento tiene un alcance enorme en la historia de la cultura.

Existen tres tipos generales de máscaras con tres diferentes propósitos: máscaras rituales, máscaras guerreras y máscaras para espectáculos. Sin embargo, toda máscara tiene un origen ritual. La máscaras guerreras están diseñadas para atemorizar y paralizar al enemigo; representan caras terribles y monstruosas. Su función mágica es inequívoca; se deriva de la práctica de pintar la cabeza y el cuerpo, el más viejo disfraz religioso que se conoce. El origen cultural y la función de las máscaras en la danza y el espectáculo son bastante claros.

El uso ritual de las máscaras es extremadamente variado pero pueden distinguirse dos tipos fundamentales: aquellas que se ponen los vivos y las máscaras de los muertos.

* Texto tomado de Mircea Eliade, *Symbolism, the sacred and the arts,* N. Y. Ed. Cappadona Crossroad Publishing Company. 1988, trad. Horacio Gómez Dantés.

Vale la pena insistir en la casi mundial difusión, la antigüedad y la continuidad de las máscaras. Se han encontrado testimonios de máscaras de periodos paleolíticos; en Europa tienen una historia de más de 30 000 años y existen pueblos en los que hasta la fecha se usan máscaras con sentido ritual. Las máscaras de los cazadores paleolíticos representan bestias salvajes. Los herederos culturales del hombre neolítico, los campesinos europeos modernos, usan —junto con máscaras de venados, osos y lobos— máscaras de animales domésticos —de probable origen urbano— y de seres humanos. Desde luego que el sentido religioso era diferente para los cazadores paleolíticos que para los agricultores del Neolítico. Sin embargo, el papel cultural de las máscaras de venados y las máscaras de osos de Europa Central u Oriental es la continuación de tradiciones que se originaron en las ideas religiosas del hombre paleolítico.

Se conocen alrededor de 55 representaciones paleolíticas de hombres con disfraces de animales. De Teyjat, en Dordogne, se conocen cornamentas talladas con tres figuras disfrazadas de gamuza; de Lourdes procede una placa de pizarra que muestra a un hombre envuelto en una piel de venado, con cornamenta y una larga cola de caballo. Pero la función religiosa de la máscara en la cultura de cazadores del Paleolítico se revela con mayor claridad en el "gran hechicero" de la cueva Trois-Fréres. De 30 pulgadas de altura, tallada profundamente en la roca, el hechicero predomina sobre todas las figuras animales de las paredes. Tiene una cabeza de venado coronada con una inmensa cornamenta, la cara de búho, las orejas de un lobo, una enorme barba de cabra, los brazos levantados terminan en dos patas de oso y una larga cola de caballo.

Este hechicero puede representar a un ser humano o tal vez a un ser sobrenatural, un dios de cazadores bajo el disfraz de un hechicero paleolítico. A.C. Blanc lo ha comparado con un espíritu de Melanesia con pescados en lugar de cabeza, manos y pies. Este espíritu melanesio es el protector tanto de las criaturas del mar como de los pescadores; llena las redes pero también puede hacer daño. Independientemente de lo que represente la figura de Trois-Fréres, es seguro que los sacerdotes-hechiceros del Paleolítico usaban disfraces de animales como éste con el propósito de elevarse a un estado sobrehumano.

Existen numerosos ejemplos modernos de transformación mágico-religiosa provocada por el uso de una máscara. Los esqui-

males creen que el que la usa se impregna misteriosamente del espíritu representado por la máscara: ponerse la máscara que representa un tótem es convertirse en ese tótem. Ciertos aspectos del chamanismo contribuyen a una mejor comprensión de la función del hechicero del Trois-Fréres. En sus trances, los chamanes siberianos se visten con motivos animales, entre otros. Junto con motivos de aves —de obvio simbolismo— aparecen cornamentas de venados y renos. Las vestimentas de los chamanes tunguses y altaicos incluyen pieles, pellejos, cordones y pañuelos que representan serpientes. El chamán posee, entre otros poderes, la habilidad para identificarse con un animal o transformarse mágicamente en él. En algunos lugares, el chamán representa al Señor de las Bestias y juega un papel fundamental en la caza de la comunidad.

Es más bien raro encontrar verdaderas máscaras entre los chamanes siberianos; pero entre los esquimales, sobre todo de Alaska, en donde la influencia de las culturas indígenas americanas es fuerte, los chamanes sí las usan. Sin embargo, la vestimenta del chamán es en sí misma y por su origen una máscara. Máscara o vestido, la función es la misma: proclamar la encarnación de una figura mitológica —un dios, un ancestro o un animal mítico. La máscara efectúa la transustanciación del chamán, transformándolo ante los propios ojos en el ser sobrenatural que personifica.

Una transformación similar tiene lugar en las ceremonias de ciertas sociedades enmascaradas, pero esta experiencia mágico-religiosa difiere de la del chamán o de la del cazador paleolítico. En este caso se liga con un rito comunitario de culto a los antepasados. Las máscaras representan a los ancestros; al enmascararse, los miembros de la sociedad secreta los personifican. Por medio de máscaras, los muertos vuelven a la vida. Ya no son los portadores de máscaras los que efectúan el rito sino los seres mítico-rituales que se integran a un Primer Ancestro mítico, al primer hombre que conoció la muerte. En otras palabras, cuando los miembros de una sociedad secreta se enmascaran, escenifican un mito de los orígenes: cómo enfrentó la muerte el Ancestro en los días primordiales. Cambió su estado, se convirtió en otro y luego reveló a su gente los misterios de la muerte y la resurrección a través de las dramáticas ceremonias iniciáticas.

Todas las sociedades enmascaradas se basan en mitos del origen. Por ello, el suceso mítico que originó a la sociedad secreta es reescenificado en sus ceremonias.

Es posible que las ceremonias mítico-rituales que involucran la presencia ritual de los antepasados (representados por iniciados enmascarados bajo el aspecto de bestias salvajes) sean comunes entre los hombres primitivos de un nivel cultural semejante al de los cazadores paleolíticos. En algunas ceremonias africanas de iniciación los oficiantes visten pieles de león o de leopardo con todo y garras, y los cuchillos para la circuncisión tienen ganchos. La circuncisión simboliza la destrucción, por parte del patrón animal de la iniciación, de los genitales. A veces a los oficiales se les llama "leones" y la circuncisión se expresa con el verbo "matar". Luego los neófitos son "enmascarados", esto es, vestidos con pieles de león o leopardo. En otras palabras, son asimilados a la esencia divina del animal de la iniciación y por ello renacen en él.

Las máscaras —los ancestros— aterrorizan a las mujeres y a los no iniciados e imponen pruebas severas a los neófitos durante la iniciación. Por ejemplo, son bien conocidas las crueldades de la sociedad Duk-duk de Nueva Bretaña. Los enmascarados acosan, atacan y algunas veces matan a aquellos a quienes encuentran en su camino. El comportamiento de las bestias salvajes es el modelo de algunas sociedades masculinas. Sus miembros disfrutan de un privilegio depredatorio que los asocia con los carnívoros. En las hermandades secretas de los japoneses y las tribus germánicas de la antigüedad, las máscaras, los alaridos indescriptibles y los alaridos de perros (que ritualmente se convierten en "lobos") testimonian la presencia del ancestro, el regreso de los muertos. A causa del terror que inspiran, las hermandades enmascaradas a veces ejercen cierto poder político. Algún animal carnívoro —como el lobo en Asia Central y en Europa, y el leopardo en África— constituye el modelo tanto del cazador perfecto o de un guerrero formidable como del conquistador invencible y dueño absoluto. Es a través de las máscaras que este poder se constituye y mantiene.

La iniciación a este tipo de sociedad secreta implica necesariamente, sin embargo, la revelación de la naturaleza puramente humana de quienes portan las máscaras. En el territorio Ubangi esta revelación tiene un carácter dramático. Un hombre viejo, disfrazado y enmascarado, sale de entre los matorrales, corre y se lanza sobre los neófitos recién circuncidados, los azota con un látigo y desaparece. A la terminación de los ritos, los neófitos, animados por el líder de la iniciación, atrapan al enmascarado,

le arrebatan el látigo, lo desenmascaran y reconocen la cara de uno de los viejos de la aldea. Desde ese momento saben. No sólo han aprendido que el enmascarado es un ser humano sino a provocar terror en el no iniciado. Han aprendido el secreto de encarnar a los espíritus de los muertos embadurnándose de pintura y poniéndose máscaras. Este conocimiento no agota el sentido de misterio, porque aunque conozcan la naturaleza de su máscara, el miembro de una hermandad secreta continúa considerando las máscaras de los miembros superiores como auténticos seres sobrenaturales. Todavía más, al final, el portador de la máscara se fascina de su propia máscara y del temor que ésta inspira. "Ya no se conoce a sí mismo; un grito monstruoso escapa de su garganta, el grito de una bestia o de un dios, un alarido sobrehumano, una emanación pura de energía de combate, una pasión creativa, un poder mágico incontenible del que se siente -por el que está, en este momento- poseído".[1]

La morfología de las máscaras que producen terror es extremadamente rica. Las principales fuentes de inspiración provienen del mundo de las pesadillas, los mitos de la muerte, la demonología, y las imágenes relacionadas al proceso por el cual un cadáver se transforma en esqueleto. Todas estas imágenes de terror expresan la otredad de los muertos, las diferentes maneras de convertirse en "otro" cadáver, esqueleto, fantasma, demonio. Las máscaras utilizadas en "danzas del demonio" (Tibet, China, Ceylán) se relacionan tanto con el ritual para expulsar demonios —almas de los muertos— como con el de iniciación. En el Tibet las máscaras representan a ciertos seres demoniacos que el alma encuentra después de la muerte. Al asistir a las danzas rituales, los observadores aprenden a sobreponerse al miedo durante el viaje mortal; se preparan para los encuentros de más allá de la tumba.

A veces las máscaras representan a seres sobrenaturales, no en concreto sino en espíritu. Los ejemplos más conocidos son las máscaras Kachinas Zuñi. Los kachinas son espíritus de los muertos, más o menos identificados con antepasados. De acuerdo con el mito, acostumbraban regresar a visitar a los vivos periódicamente; y cuando partían, las mujeres los seguían. Entonces los kachinas decidieron dejar de regresar en persona y hacerlo en espíritu. Dieron la orden para que se elaboraran máscaras pareci-

1 Durand G. *Les masques,* París, Hachette, 1947, p. 101.

das a las que portaban en el otro mundo y declararon que se harían presentes en espíritu en estas máscaras. Las danzas enmascaradas son una recreación de los tiempos míticos; reproducen ciertos hechos realizados por los kachinas en la aurora del tiempo. Las máscaras no son ni teriomórficas ni terroríficas. Son caras geométricas, abstracciones. El diseño geométrico expresa lo remoto, lo no humano, lo trascendente. Esto es decir que los kachinas son ejemplares, arquetipos existentes en otro mundo, y que al mismo tiempo que se mantienen en contacto con el nuestro, lo trascienden.

La visita periódica de los kachinas tiene una función religiosa: traen la lluvia, y bendicen la cosecha. Entre los pueblos agricultores se cree que las procesiones enmascaradas tienen una influencia benéfica sobre el ganado y las cosechas. Los Kolyadi eslavos y valcánicos son grupos de gente joven, algunas veces enmascarados, que visitan casas cantando y bailando durante los Doce Días de la Navidad. Sus cantos *kolyadki* invocan la abundancia de las cosechas y la multiplicación del ganado. Pero su asociación con los espíritus de los muertos es plena: si entran a la casa de una familia que acaba de perder a algunos de sus miembros, los *kolyedari* traen noticia del difunto. De hecho, algunas máscaras búlgaras simulan la cabeza de un muerto. Los *kolyedari* y sus contrapartes en otros lugares de Europa Central se enmascaran, se cuelgan adornos con formas de cabras o caballos y hacen ruido con campanas y otros instrumentos. Sus máscaras son teriomórficas (venados, cabras, zorros, águilas, etc.) o representan a varias figuras del folklore cristiano —al diablo, por ejemplo. La procesión tiene lugar durante los doce días entre Navidad y la Epifanía o durante el Carnaval.

Estas procesiones enmascaradas llevan efigies animales; curiosos vestigios de las procesiones dionisiacas, en tanto que hay elementos del culto a los muertos y elementos de religiones agrícolas. Esta semejanza con la costumbre popular se explica fácilmente. Pero la máscara se encuentra todavía más ligada al culto a Dionisos, pues jugó un papel preponderante en el origen de la tragedia. En este caso la máscara es antropomórfica pero el elemento humano es transfigurado por la propia estructura de la máscara; la rigidez, la fijeza y la inmovilidad de los rasgos no pertenecen a un hombre común; sólo los dioses o los muertos presentan tal rigidez expresiva al tiempo que pueden seguir expresándose y comunicar sus deseos y pensamientos. Aquí el contexto es de una esfera cultural diferente, la expresión de otro nivel de conciencia. A pesar de su an-

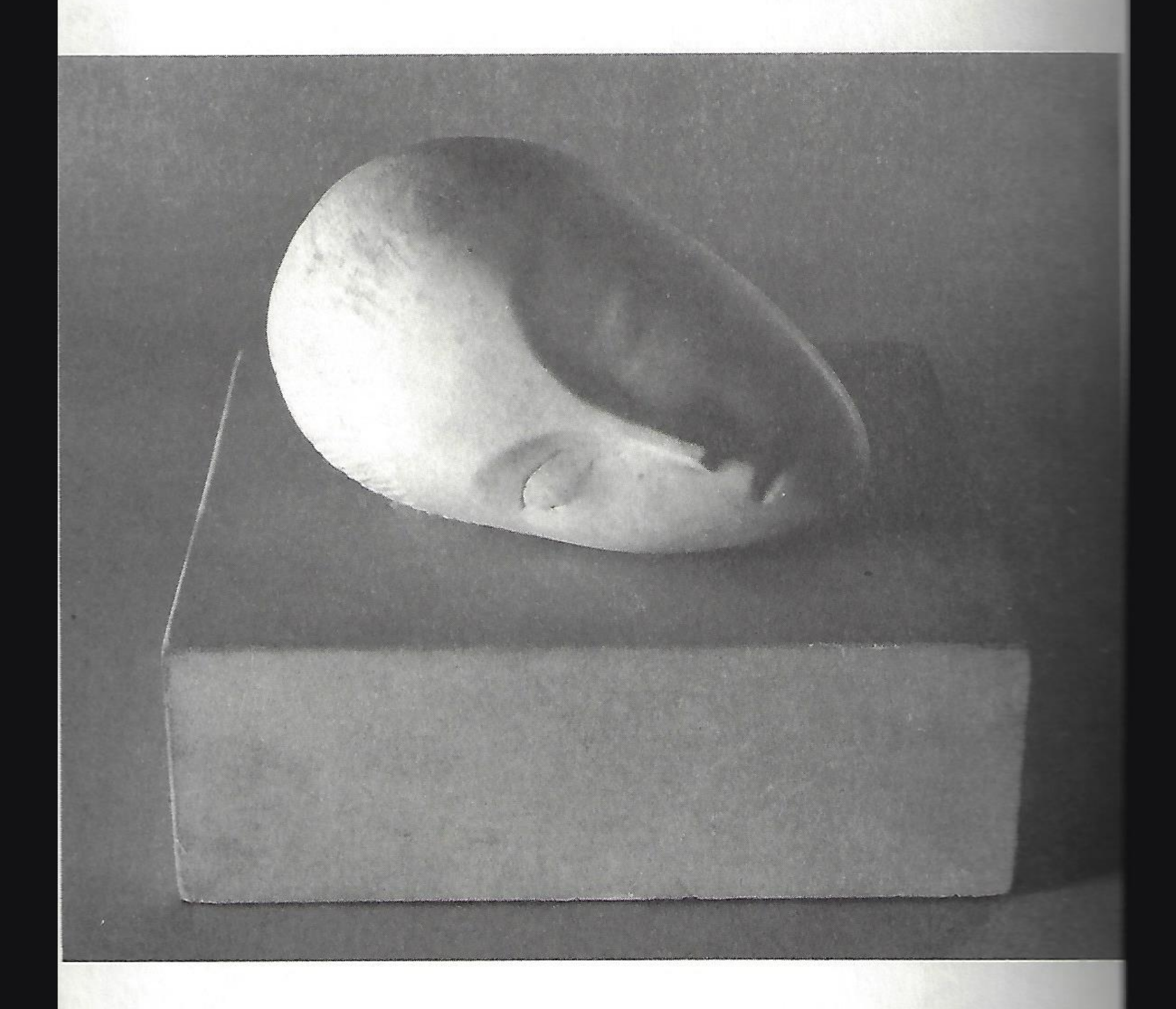
tropomorfismo, la máscara griega también describe un arquetipo, un ejemplar. La obra (ya sea tragedia o comedia) representa un hecho fabuloso realizado por personajes ejemplares en situaciones paradigmáticas. El autor pierde temporalmente su identidad: se convierte en otro, en el personaje que representa. Las máscaras que se utilizan en el drama japonés tienen una función parecida: ayudan a trascender el espacio terrenal y el tiempo, y conducen al público hacia un mundo en el que no se mueven hombres sino prototipos.

Existen testimonios de máscaras funerarias de oro tan antiguos como el segundo milenio a.C., en la era Creta-Micenas. Tal vez debieran ser considerados retratos, retratos de muertos específicamente, ya que seguramente su delgada hoja fue moldeada sobre el rostro del hombre muerto. Los romanos moldeaban las caras en cera y las pintaban con colores naturales; eran utilizadas durante los ritos de los muertos y luego se conservaron. Pero mucho antes de que los moldes fueran utilizados para preservar el parecido de los muertos, había máscaras funerarias. Se las encuentran en oro, plata, bronce o terracota, desde Mesopotamia y Fenicia hasta Inglaterra, en el valle del Danubio y en Crimea. En todas partes la idea es la misma: la preservación de la persona muerta. Los medios y el significado de la preservación varían de acuerdo a cada cultura. En la región de Minusinsk (cultura Tashtyk), se hacían máscaras de yeso para conservar la individualidad del muerto, junto con la sustancia de su alma (derivada de sus antepasados), que era retenida en sus huesos o cenizas.

Algunas máscaras mortuorias eran, de hecho, un suplemento de la momificación, y más tarde la sustituyeron. Delante o encima de la caja en que el cuerpo se momificaba, los antiguos peruanos colocaban una tosca figura de madera, elaborada en el tiempo en que el hombre todavía estaba vivo, y que por lo general se pintaba y adornaba con cabello humano o con un tocado. En Melanesia el cráneo mismo servía de máscara durante las danzas sagradas. En este caso, obviamente, ya no se trataba de hacer una máscara mortuoria, un retrato o la representación del muerto. El cráneo mismo representa al difunto y conserva su esencia. Más cercanas a la idea de la máscara retrato están las urnas funerarias etruscas con la forma de rostro humano, una variante de la urna antropomórfica. El intento consistía en preservar la identidad de las cenizas del difunto o, más exactamente, conectarlas con el rostro que conocieron sus contemporáneos.

Las máscaras pues, están siempre, de un modo u otro, ligadas a la idea de tiempo. Cualquiera que sea la máscara que se porte, el portador trasciende el tiempo terrenal. Ya sea ritual, funeraria o para cualquier espectáculo, la máscara es un instrumento de éxtasis. Quien la porta ya no es el mismo ya que es proyectado más allá de su identidad temporal individual. Se convierte en "otro", aun cuando la máscara es su propio retrato.

Tal vez la capacidad de la máscara para existir en otro nivel temporal explique su doble función: alineación de la personalidad (máscaras rituales teatrales) y preservación de la personalidad (máscaras mortuorias y retratos). Ambos casos ejemplifican una reactivación del tiempo pasado: el tiempo primordial en el caso de las máscaras rituales y para espectáculos; el tiempo histórico y personal en el caso de las máscaras mortuorias y los retratos. El tiempo mitológico primordial que reactualizan las máscaras rituales y las de espectáculo puede ser *vivido* pero sólo cambiando de personalidad, convirtiéndose en "otro". Por otro lado, las máscaras mortuorias y de retrato reactualizan el tiempo histórico, que no sólo ha pasado sino que ha muerto, pues nadie puede volver a vivir la vida interior de otra persona. En ambos casos, el tiempo implicado por la máscara es tiempo extático, dislocado del aquí y el ahora. Cualquiera que sea su tipo, toda máscara proclama la presencia de algún ser que no pertenece al mundo cotidiano.



La musa dormida

MIRCEA ELIADE, Paraíso y Laberinto
(In memoriam, 1907/1986)

I.

Un dragón cruza el puente
el doble embudo de la aniquilación se incendia,
al ritmo de los "luckies" humeantes,
estela de Farama tras las redes...
un ir y venir por los cuatro costados de la "Mantuleasa",
papel y pulpo, pasos que se embarcan en busca de Iozi,
el pródigo hijo de rabino,
engatusa a sus interrogadores,
se arroja a la gruta,
hacia un bosque prohibido,
el niño se hunde en el color
grano de uva,
germina en diagonal de vuelo
por el ojo estupefacto de un lagarto.

II.

Paraíso
y
laberinto,

sucesión abierta y multiplicada de sí mismo,
ave, piedra, quimera,
dispuesta escala de pirámides,
cordón umbilical prendido a las nubes
trompo de sentidos

enterrado en una cueva sobre Rishikesh
bordes en el vuelo y voces de muerte
vértices que se ensanchan y estrangulan

... "OPUS NIGRUM" ...

sutil atanor que se esfuma elevado desde el vientre,
engañoso caleidoscopio saturado de diminutos demonios,
risas, dados que caen de la montaña al lago...

Medita
...Prueba...
un cuerpo en cuerpos,
alto, erguido,
degollado,
torso, peste de amor,
disolución y coagulación,

¡Salva tu alma en Serampor!
pasa la noche acurrucado en el cadáver de la princesa.

En el crepúsculo invernal venas de mágico polvo
crepitan en el sudor de la desnuda Oana montada al toro,
fruto aceitado que pende del racimo,
verde-dorada rabia refrescante,
Brueghel que trabajas insaciable
labradores y rebaños
lacandones, vietnamitas,
rumanos y bengalíes,
gaitas infladas con el culo al aire.

III.

Dragón: Rayo/Lluvia/Fecundidad/
Mercurio X Luna = Dragón blanco,
Dragones del suelo,
del agua,
aéreos,
de luz...

"KATALIKOS OPHIS": aquello que se devora eternamente,
confabulación de dispares,
patio de las conjeturas,
vientre de la ballena,

polígono de los leones, camino del caos,
"Dragón Ígneo", "Ciego Goce" que reúnes...

De Cusa, Kalidasa, Milarepa,
Jung, Brancusi, Lizandru...

¡ Tremendo ilusionista fumando en la pecera !
¡ A todo un pueblo entero dentro de una caja de cerillos !
el tambor retumba terco en el centro de la hoguera,
lejana línea en flor,
rubor tardío en la máscara de un ícono,
ignora al escéptico en su sueño el sabio,
sacude su pelo mojado el perro "Falopio" en el jardín,
preguntas que oscilan vomitando niebla,
la estufa arde en el estudio,

... "AXIS MUNDI" ...
cosmos y desorden.

IV.

A un tiempo, respira-fuera-serenidad,
expira-dentro-inquietud,
paisaje de alambre,
comienzo perpetuo,
el girovago, el estilita, ambos juegan sin sentido,
sin dormir fiel hijo del abismo sólo indica: ISHTAR.

sonriendo a los arbustos desde el pozo,
los espectros lunares resbalan
por su cuerpo
Serpiente de Lluvia.

La hieródula devora desnuda cruda
su mitad de sombra, su mitad de luz,
luego la vomita en el lomo estrellado de un buey enloquecido,
su arroyo, su altar, la calavera de su sangre
comida a dentelladas

INNANA, KALI, COATLICUE,
ISIS, AFRODITA, AMATERATSU,

¡ Ascensión extática !
caracol tolteca
repta y vuela,
" Descensus ad Inferos "...

Lo malsano cicatriza en la placenta del infierno,
hirviendo se congela.

Elipsis en la fuente..." PASEREA MAÏASTRA "
(Pájaro Maravilloso)

... ¡ Maitreyi !, ¡ Maitreyi !, ¡ Maitreyi ! ...

V.

" COINCIDENTIA OPPOSITORUM "
en un mismo objeto: Materia y Vuelo,
Pesantez y Negación,

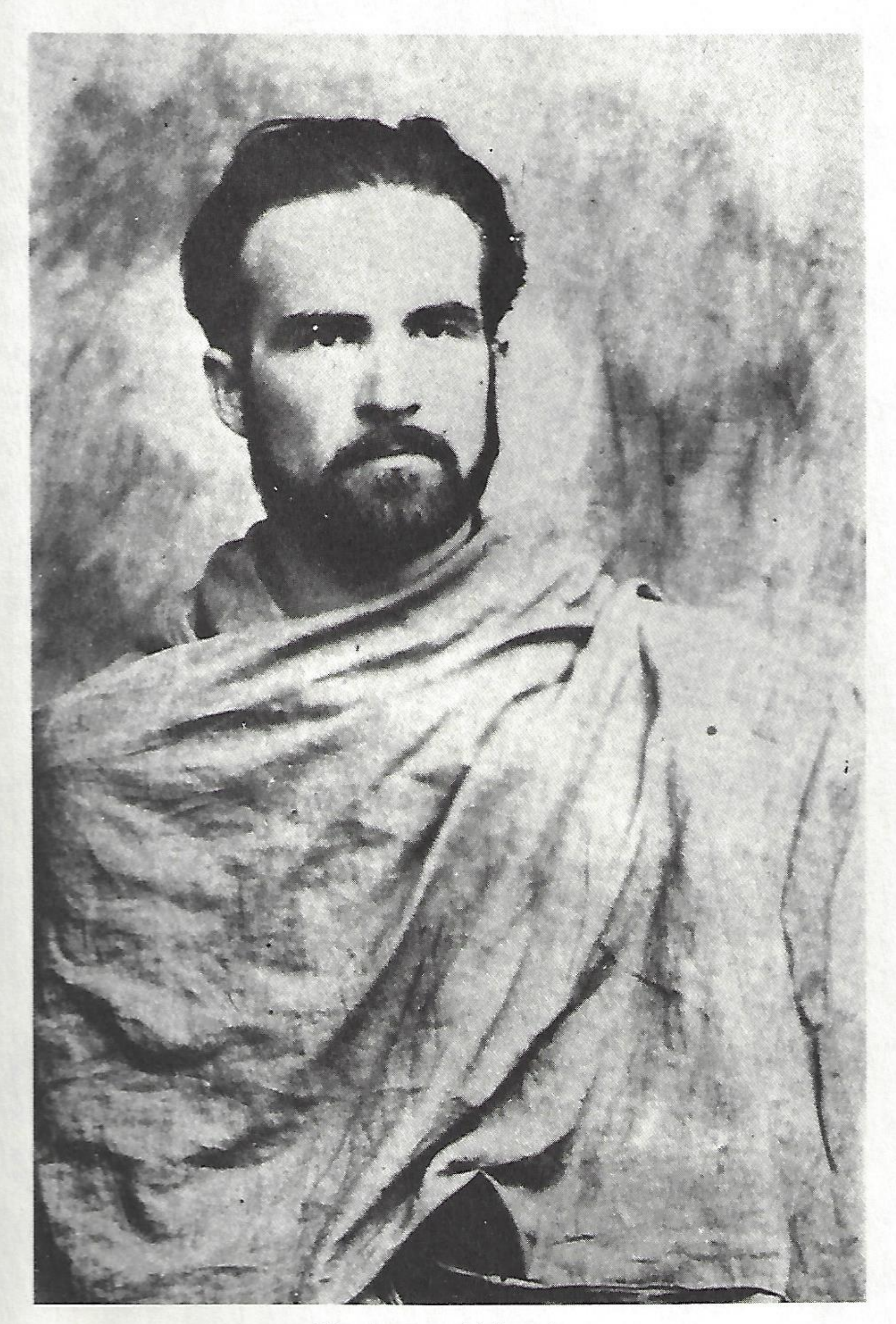
metal alquímico, madera devastada, pulida piedra,

HIEROFANÍA

colmillos de marfil en el pantano
astas de renos en cenizas
humo furioso de los rinocerontes
idea de bicicleta oxidada
chamán con tocacintas y devotos con gafas trajeados de poliéster
vísceras en el polvo
manjares para dioses
huellas en un laberinto que a cada paso se desvanece

... "COLUMNA SIN FIN" ...

en el jardín de las glicinas, Chabu, la niña sagrada se envuelve
en el sari malva de Maitreyi, corretean y cantan
las palmeras en Bhowanipore...



Eliade en el Himalaya

MIRCEA ELIADE: CRONOLOGÍA

1907	9 de Marzo: nace Mircea Eliade en Bucarest segundo hijo del capitán Gheorghe Eliade y de Joana Stoenesco.
1921	Enero: publica su primer artículo: *Cómo descubrí la piedra filosofal: "Ziarul Stiintelor Populare"*.
1921-1923	Colabora en numerosas revistas ("Ziarul Stiintelor Populare", "Orizontul", "Foaia Tinerimii", "Lumea", "Universul Literar", "Adevarul Literar", etc.): artículos de divulgación científica (entomología, historia de la alquimia, orientalismo, historia de las religiones); impresiones de viaje por los Cárpatos y el Danubio; relatos breves; ensayos de crítica literaria.
1923-1925	Aprende el italiano para leer a Papini y Vittorio Macchioro, y el inglés para leer a Max Müller y Frazer. Inicia el estudio del hebreo con el manual de Mihalcescu y del persa con la gramática de Italo Pizzi.
1924-1925	Escribe la novela autobiográfica, inédita, *Romanul adolescentului miop*.
1925	Octubre: aprueba el bachillerato y se matricula en la Facultad de Letras y Filosofía, Universidad de Bucarest.
1926	Enero: funda la "Revista Universitaria", suprimida después del tercer número como consecuencia de una recensión excesivamente dura del libro de N. Iorga, *Ensayo de historia universal*. Noviembre: inicia sus colaboraciones regulares en el diario "Cuvântul" ("La Palabra"); durante varios años, Mircea Eliade publica al menos dos artículos semanales (semblanzas de escritores e investigadores, recensiones de obras sobre orientalismo, filosofía e historia de las religiones, impresiones de viaje, etc.).
1927	Marzo-abril: primer viaje a Italia donde conoce a Papini en Florencia, a E. Buonaiuti, A. Panzini y G. Gentile en Roma, y a V. Macchior en Nápoles. Julio-agosto: viaje a Austria y Suiza.
1928	Enero: escribe *Gaudeamus*, continuación de *Romanul adolescentului miop*, también inédita. Abril-junio: Estancia en Roma, donde trabaja en su tesis de licenciatura (*La filosofía italiana de Marsilio Ficino a Giordano Bruno*). Después de leer *A History of Indian Philosophy*, Eliade escribe al profesor Surendranath Dasgupta para comunicarle su de-

seo de trabajar con él en la Universidad de Calcuta. Escribe al mismo tiempo al maharajá Manindra Chandra Nandy de Kassimbazar, que había patrocinado los comienzos científicos de Dasgupta.
Junio: regreso a Bucarest por Nápoles, Atenas y Constantinopla.
Septiembre: respuesta alentadora de Dasgupta y del maharajá; éste le promete una beca para su estancia en la India.
Octubre: obtiene la licenciatura en filosofía.
20 de noviembre: partida para la India.
25 de noviembre-5 de diciembre: viaje por Egipto.
17-20 de diciembre: desembarca en Colombo y visita Ceylán.
21 de diciembre: llegada a Madrás, donde se entrevista con el profesor Dasgupta.
26 de diciembre: llega a Calcuta y se instala en una pensión anglo-india, 82, Ripon Street.

1929 Enero-junio: Eliade sigue los cursos de Dasgupta y estudia asiduamente el sánscrito.
Marzo: viaje a Benarés, Allahabad, Agra, Jaipur.
Julio: estancia en Darjeeling y viaje al Sikkim.
Agosto: termina una novela, *Isabel si Apele Diavolului*, publicada en Bucarest al año siguiente.
Septiembre-diciembre: Dasgupta le sugiere la conveniencia de trabajar con un *pandit* par conversar en sánscrito con los religiosos hindúes.

1930 Enero-septiembre: vive en casa del profesor Dasgupta, 120 Bakulbagan Street, en el barrio de Bhowanipore. Cada mañana, bajo la dirección de Dasgupta, dedica una hora al análisis textual (el comentario de Patañjali, el gramático).
Febrero: elige el tema de su tesis doctoral: "La historia comparada de las técnicas del yoga".
Junio-julio: Dasgupta le dicta su libro sobre la filosofía de las *Upanishads*.
Publicación de los primeros estudios sobre las filosofías y las religiones indias en la "Revista de Filozofie" (Bucarest) y "Ricerche Religiose" (Roma).
Septiembre: malentendido con Dasgupta. Deja Bhowanipore y marcha a Hardwar, en el Himalaya occidental.
Octubre: Eliade se instala en un *kutiar* de Rishinkesh donde, a lo largo de seis meses, practica el yoga bajo la dirección de *swami* Shivanananda.
Diciembre: visita a varios de yoguis de Lakshmanjula y conversa con los peregrinos que regresan de Badrinath.

1931 Enero-marzo: meditaciones y prácticas del yoga.
Abril: regreso a Calcuta.
Abril-noviembre: trabaja en la biblioteca de la Asiatic Society of Bengal y entabla amistad con el bibliotecario, el ti-

betanista Johan van Manen. Eliade comienza la redacción de sus tesis.
Diciembre: regresa a Bucarest, reclamado para cumplir el servicio militar.

1932 Enero-noviembre: servicio militar en el primer regimiento de artillería antiaérea, en Bucarest.
Eliade empieza a traducir al rumano el texto inglés de sus tesis sobre el yoga.

1933 Enero: Eliade presenta a un concurso de novelas inéditas el manuscrito de *Maitreyi*.
Marzo: la novela es premiada; publicada en mayo, *Maitreyi* conocerá un gran éxito de crítica y público.
Junio: Eliade obtiene el doctorado en Filosofía. La comisión universitaria le aconseja publicar la tesis en francés y empieza a buscar un traductor que conozca a la vez el inglés, el rumano y algo de sánscrito.
Noviembre: designado ayudante de Naë Ionesco, profesor de lógica y de metafísica, Eliade inicia su curso sobre "El problema del mal en la filosofía india".

1934 Enero: Eliade se casa con Nina Mares y alquila un piso en el bulevar Dinicu-Golescu.
Para hacer frente a sus dificultades económicas, colabora en numerosas revistas y publica cuatro volúmenes: dos novelas (*Intoarcerea din Rai; Lumina ce se stinge*), una recopilación de artículos (*Oceanografía*) y un volumen de recuerdos de viaje (*India*).
Agosto: estancia en Berlín para poner a punto su tesis.
Noviembre: inicia su curso sobre "La salvación en las religiones orientales".

1935 Invierno: seminario sobre la *Docta ignorantia* de Nicolás de Cusa.
Primavera: publicación de *Alchimia asiatica* y de *Santier* (fragmentos novelados de su Diario en la India).
Agosto: estancia en Berlín para poner a punto su obra sobre la cosmología y la alquimia babilónicas.
Noviembre: Eliade inicia su curso sobre "Las *Upanishads* y el budismo".

1936 Invierno: seminario sobre el libro X de la *Metafísica* de Aristóteles.
Junio: Eliade trabaja en una edición crítica de las obras selectas de B. P. Hasdeu. Publicación de *Yoga, essai sur les origenes de la mistique indienne* (París-Bucarest).
Julio-agosto: viaja a Londres, Oxford y Berlín.

1937 Curso sobre "El simbolismo religioso".
Publicación de *Scrieri...* de B. P. Hasdeu, en dos volúmenes, y de *Cosmologie si alchimie babiloniana*.
Verano: viaja por Suiza e Italia.

1938	Curso sobre "Historia del budismo". Prepara el primer volumen de "Zalmoxis. Revue des études religieuses" en colaboración con R. Pettazzoni, J. Przyluski, Ananda Coomaraswamy, Carl Clemen, C. Hentze, B. Rowland, etc. Noviembre: publicación de *Nunta în Cer* (novela).
1939	Primavera: aparición del primer número de "Zalmoxis" (se encarga de la difusión de la revista la editorial orientalista Paul Geuthner). Verano: prepara el segundo número de "Zalmoix" (que aparecerá en 1940). Otoño: *Fragmentarium* (ensayo).
1940	Marzo: designado agregado cultural de la legación real de Rumanía en Londres. Septiembre: evacuado a Oxford.
1941	Enero: nombrado consejero cultural de la legación real de Rumanía en Lisboa. 10 de febrero: llega a Lisboa, donde permanecerá hasta septiembre d 1945.
1942-1944	Publicación en Bucarest, de cuatro obras en rumano y del tercer tomo de "Zalmoxis".
1943	Publica *Os Romenos, Latinos do Oriente* (Lisboa).
1944	Noviembre: muere su esposa Nina. Diciembre: Eliade se instala en Cascaes, aldea de pescadores cerca de Lisboa.
1945	Redacta en rumano *Prolegómenos a la historia de las religiones*, obra comenzada en Oxford, en 1940-1941, que aparecerá en 1949 bajo el título de *Tratado de historia de las religiones*. Septiembre: llega a París con la hija de Nina, Adalgiza. Noviembre: invitado por el profesor Dumézil, da un curso libre en la escuela de altos estudios (los tres primeros capítulos del *Tratado*). Diciembre: elegido miembro de la Société asiatique.
1946-1949	Vive en el Hotel de Suède, rue Vaneau. Reencuentro con los amigos de Bucarest: E. M. Cioran, Eugène Ionesco, Nicolas Herescu. Colabora en las revistas "Critique", "Revue de l'Historie des Religons", "Comprendre", "Paru", etc.
1947	Primavera: curso libre en la Escuela de altos estudios (*El mito del eterno retorno*).
1948	Primavera: Gillmard publica *Techniques du Yoga*. Junio: participa en el Congreso internacional de orientalistas, en París.

	Otoño: funda "Luceafarul", revista de los escritores rumanos en el exilio.
1949	Invierno: *Tratado de historia de las religiones*. Primavera: *El mito del eterno retorno*.
1950	9 de enero: se casa con Christinel Cottesco. Primavera: viaja a Italia con su mujer. Marzo: conferencias en la universidad de Roma, invitado por los profesores Pettazzoni y G.Tucci. Agosto: primera conferencia "Eranos" en Ascona, donde Elaide conoce a C. G. Jung, G. van der Leeuw, Louis Massignon, etc. Septiembre: participa en el Congreso internacional de historia de las religiones de Amsterdam.
1951-1955	Obtiene una bolsa de investigación (doscientos dólares mensuales) de la Fundación Bollingen, de Nueva York. El doctor René Laforge y Deélia Laforge, y el doctor Roger Godel y Alice Golden invitan al matrimonio Eliade a vivir en sus pisos de París y del Val-d'Or. Entabla amistad con Henry Corbin, el P. Jean Daniélou, R. P. Jean Bruno, Jean Gouillard, Luc Badesco, Christian y Marie-Louise Dehollain, Jacqueline Desjardin, Sibylle Cottesco, el director de la orquesta Ionel Perlea y su mujer Lisette. Conferencias en las universidades de Roma, Padua, Estrasburgo, Munich, Friburgo, Upsala. Principales publicaciones: *El chamanismo, Imágenes y símbolos, El yoga, Herreros y alquimistas, Forêt interdite* (novela traducida por Alain Guillermou del manuscrito rumano). Participa en el Congreso de historia de las religiones (Roma).
1956	Septiembre: marcha a Estados Unidos. Octubre-noviembre: da las "Haskell Lectures" en la universidad de Chicago sobre el tema "Patterns of Initiation", publicadas en 1958 bajo el título *Birth and Rebirth*; edición francesa: *Naissances mystiques* (París 1959). Octubre-junio 1957: "Visiting professor" de historia de las religiones en la universidad de Chicago.
1957	Marzo: Eliade acepta el puesto de profesor titular y director del departamento de historia de las religiones y profesor del Committee of Social Thought de la universidad de Chicago.
1958	Enero: Eliade inicia su curso en la universidad de Chicago. Junio: regreso a París. Agosto-septiembre: participa, junto con su mujer en el Congreso internacional de historia de las religiones de Tokio y visita el Japón en compañía de su colega y amigo, el profesor Joseph Kitagawa y su mujer.

	Aparecen cuatro obras en versión inglesa: *Patterns in Comparative Religion; Yoga; Birth and Rebirth; The Sacred and the Profane*.
1959	En lo sucesivo, Eliade enseña durante dos trimestres al año en la universidad de Chicago, dirige tesis doctorales durante un tercer trimestre y pasa sus vacaciones de verano en Europa.
1960	Septiembre: participa en el Congreso de historia de las religiones de Marburgo.
1961	Funda, con Ernest Jünger, la revista "Antaios" (Stuttgart 1961-1972).
1963	El profesor Thomas J. Altizer publica *Mircea Eliade and the Dialectics of the Sacred* (Filadelfia).
1964	La universidad de Chicago le confiere el título de "Sewell L. Avery Distinguished Service Professor".
1965	Febrero-marzo: viaja a México; da un curso sobre las religiones indias en el Colegio de México.
1966	Mayo: Eliade es elegido miembro de The American Academy of Arts and Sciences. Junio: Doctor honoris causa in Humane Letters por la universidad de Yale.
1968	La universidad de Windsor (Canadá) le otorga la Christian Culture Award Gold Medal, 1968.
1969	Publicación de *Myths and Symbols, Studies in Honor of Mircea Eliade* (Universidad de Chicago). Abril-mayo: viaja a Argentina; conferencias en la universidad de La Plata. 22 de abril: Doctor honoris causa en Filosofía de las religiones por la universidad de La Plata. 7 de mayo: profesor extraordinario de la Escuela de estudios orientales de San Salvador. 18 de mayo: Doctor honoris causa in Sacred Theology por el Ripon College.
1970	7 de enero: Doctor honoris causa of Humane Letters por la Loyola University (Chicago). 8 de julio: nombrado Corresponding Fellow de la British Academy. Agosto-septiembre: viaja por Suecia y Noruega; participa en el Congreso internacional de historia de las religiones de Estocolmo.

1971 Junio: Doctor honoris causa in Science of Religión por el Boston College.

1972 17 de mayo: Doctor honoris causa of Law por La Salle College (Filadelfia).
21 de mayo: Doctor of Humane por el Oberlin College.

1973 22 de mayo: Eliade es elegido miembro correspondiente de la Academia austríaca de ciencias (Philosophisch-historischen Klasse).
Agosto: viaja por Finlandia; participa en el coloquio de historia de las religiones de Turku.
Otoño: Gallimard publica *Fragments d'un Journal* (traducido del rumano por Luc Badesco).

1974 Termina el primer tomo de *Historie des croyances et des idées religieuses. De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis* (publicado en 1976).

1975 16 de agosto: Doctor honoris causa of Letters por la universidad de Lancaster.
Septiembre: elegido miembro de la Academia real de Bélgica.

1976 14 de febrero: Doctor honoris causa por la Universidad de París-Sorbona.

1978 "L'Herne" le dedica un amplio cuaderno-homenaje (409 págs.), dirigido por Constantin Tacou.
Octubre: aparece la traducción española del tomo I de la *Historia de las creencias*, Ediciones Cristiandad, Madrid.

1979 Se publican las versiones inglesa, alemana e italiana del tomo I de la *Historia de las creencias*.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE MIRCEA ELIADE POR ORDEN DE PUBLICACIÓN

Isabel si Apele Diavolului (Isabel y las aguas del Diablo), novela (Bucarest 1930), 236 págs.
Soliloquii (Soliloquios; Bucarest 1932), 83 págs.
Intr'o mânastire din Himalaya (En un monasterio del Himalaya), Bucarest (1932), 32 págs.
Maitreyi (La noche bengalí), novela (Bucarest 1933), 266 págs.
Intoarcerea din Rai (El retorno del paraíso), novela (Bucarest 1934), 419 págs.
Lumina ce se stinge (La luz que se apaga), novela (Bucarest 1934), 414 págs.
Oceanografie (Oceanografía), ensayos (Bucarest 1934), 304 págs.
Alchimia Asiatica (La alquimia asiática; Bucarest 1934), 76 págs.
Santier (Taller), diario de la India (Bucarest 1935), 276 págs.
Huliganii (Los huliganes), novela (2 vols., Bucarest 1935), 270 y 280 págs.
Domnisoara Christina (La señorita Cristina), novela (Bucarest 1936), 260 págs.
Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne (París 1936), 346 págs.
Sarpele (La serpiente), novela (Bucarest 1937), 240 págs.
Scrieri titerare, morale si politice de B. P. Hasdeu (Escritos de B. P. Hasdeu), Edición, introducción, comentarios y bibliografía (2 vols., Bucarest 1937), 473 y 420 págs.
Cosmologie si Alchimíe Babiloniana (Cosmología y alquimia babilónicas; Bucarest 1937), 136-págs.
Nunta lo Cer (Matrimonio en el cielo), novela (Bucarest 1938), 280 págs.
Metallurgy, Magic and Alchemy (Cahiers de Zalmoxis I; París 1938), 48 págs.
Fragmentarium (Ensayos; Bucarest 1939), 160 págs.
Secretul Doctorului Honigberger (El secreto del doctor Honigberger; Bucarest 1940), 190 págs.
Mitul Reintegrarii (El mito de la reintegración; Bucarest 1942), 110 págs. *Salazar si revolutis in Portugalia (Salazar y la revolución en Portugal;* Bucarest 1942), 247 págs.
Comentar la legenda Mesterutui Manole (Comentarios a la leyenda del Maestro Manole; Bucarest 1943), 144 págs.
Insula lui Euthanasius (La isla de Eutanasio), ensayos (Bucarest 1943), 382 págs.
Techniques du yoga (París 1948, 1975), 313 págs.
Traité d'histoire des religions (París 1949, 1975), 394 págs. *Tratado de historia de las religiones* (2 vols. Ed. Cristiandad 1974), 278 y 266 págs.
Le mythe de l'éternel retour (París 1949, 1975), 254 págs. *El mito del eterno retorno* (Madrid).
La Nuit bengali (La noche bengalí; París 1950, 1966), 207 págs.
Le Chamanisme et les techniques arcaiques de l'extase (París 1951), 450 páginas (París 1974). *El chamanismo* (México 1960), 454 págs.
Ifigenia (drama en tres actos; Valle Hermoso 1951), 172 págs.
Images et Symboles. Essais sur te symbolisme magico-religieux (París 1952), 1965, 1970), 240 págs.

Le Yoga. Immortalité et Liberté (París 1954, 1975).
Foret Interdite (París 1955), 640 págs.
Forgerons et Alchimistes (París 1956), 212 págs. (París 1977). *Herreros y alquimistas* (Madrid 1959, 1974).
Le Sacré et le Profane (París 1956), 188 págs. (París 1975). *Lo sagrado y lo profano* (Madrid 1967).
Minuit á Serampore (Media noche en Serampore; París 1956), 244 págs.
Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation (París 1959), 276 págs. Nueva edición bajo el título de *Initiation, Rites, Sociétés secrètes* (París 1976).
Mépbistophélés et l'Androgyne (París 1962), 280 págs. (París 1970). *Mefistófeles y el andrógino* (Madrid 1969).
Pataniali et le Yoga (París 1962), 190 págs. (París 1976).
Nueve relatos cortos; (Madrid 1963), 152 págs.
Aspects du mythe (París 1963), 250 págs. (París 1973). *Mito y realidad* (Madrid 1968).
Amintiri: I. Mansarda (*Autobiografía: I. La buhardilla;* Madrid 1966), 176 páginas.
Pe Strada Mántuleasa (*En la calle Mántuleasa;* París 1968), 129 págs. De *Zalmoxis á Gengis Khan* (París 1970), 252 págs.
From Primitives to Zen (Londres y Nueva York 1967), 670 págs. *De los primitivos al Zen* (Ed. Cristiandad, Madrid 1979).
Noaptea de Sánziene (Forét interdite), novela (2 vols.; París 1971), 428 y 319 págs.
La Tiganci si alte povestiri (*Entre los bohemios;* Bucarest 1969), 525 págs. *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions* (The Quest; París 1971), 337 págs.
Religions australiennes (París 1972).
Fragments d'un Journal (París 1973), 517 págs.
Histoire des croyances et des idées religieuses (3 vols.; París 1976). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas: I. De la Prehistoria a los Misterios de Eleusis* (Ed. Cristiandad, Madrid 1978), 615 págs.; *II. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo* (Ed. Cristiandad, Madrid 1979), III. *De Mahoma a las teologías ateas contemporáneas*. En preparación.
Le Vieil Homme et l'Ollicier (París 1977), 189 págs.
In curtela Dionis (*En la corte de Dionisio*), *Relatos breves* (París 1977), 280 págs.
Mademoiselle Christina (París 1978), 300 págs.
Occultism, Witchraft and Cultural Fasbions (Chicago y Londres 1976), 148 págs.
Le Serpent (París 1978), 180 págs.



Eliade con C. G. Jung en Ascona, Suiza, 1952

POESÍA, DISOLUCIÓN Y LOS ÚLTIMOS AÑOS DE UN MILENIO

*Marisol Salmones**

¿Está la posibilidad de la poesía detenida, hay que arrancarla a la costra de una inercia adormilada o hay que guardar silencio? Estas son algunas de las interrogantes a las que nos introducen las siguientes líneas de un pensamiento audaz.

Plantearse hoy la posibilidad de la poesía es abrir un espacio antes de la afirmación. La poesía tiene que ver con el aliento, con la generación del mundo. Nombrar y todavía *hacer canto* hoy ante un mundo que parece quebrarse en sus sentidos es, a veces, sólo una posibilidad. Poesía en un mundo tambaleándose, poesía conjurada desde aquí.

¿Cómo pensar las cosas detenidas?, ¿cómo habitar el suspenso que aparenta inmovilidad y al mismo tiempo estalla en explosiones posibles para el pensamiento?, ¿cómo volver a recordar?

El nombre oculto o yo tan lejos. Los números de luz juegan, sin embargo, la oscilación del vértigo; y vuelve a ser, de repente, deslumbrante y efímera, la sensación, ¿sospecha?, de parentesco entre una mirada y una ausencia. Una falta imposible pero completa; más allá de este sol devastador y ciego carcomiendo la calle, aquí, a unos pasos de la ventana. Él destaca hasta la opacidad, el calor y la sombra, lo quemante del piso, lo muerto de una calle impostora e impuesta.

Ya, mundo y universo sumergidos en una especie de indeterminación radical, entropía, convulsiones, transtorno. Aquí, estas

* Ensayista y poeta.

flores tomadas de la imposibilidad perfecta. Trastorno para el amanecer.

Pero sólo una cosa no quisiera: el loco sin palabras. Dejémoslo callar, sabe de convulsiones y trastornos de siempre. Tal vez no puede hablar pero guardémosle en un cofre unas cuantas palabras, si nos quedan.

La avanzada del norte y hacia el centro que se volvió descentro, alrededor de nada, giros que se atraviesan, pero hay ganancia: "plusvalía mundial de buenos sentimientos y de mala conciencia".[1] En las televisiones todos cantan, canciones en la radio todo el día, todos nos agolpamos en los ritmos sin canto.

Ahondamiento que no es más que un lirismo de desahogo, intento de explicarlo todo demasiado pronto. Tartamudeo nuestro de cada momento. Sin embargo, si la mirada hacia el futuro careciera de horizonte, temblaría el arcoiris a pedazos.

Lo que tiembla o tal vez ya ha estallado es el paradigma; así, contemporáneos de la fisura, podemos ensimismarnos en la crisis perpetua y desde la experiencia del enrarecimiento ser enrarecidos. Ir a la cúspide del caos con la corona de nuestra propia pérdida, una que sería más que una más: la pérdida del que está sobre el presente y en el abismo que alberga todas las direcciones. La pérdida del que está en el presente y lo mira. Kermode, en su libro *El sentido de un final*, menciona cómo los principios han estado modificándose desde como son las cosas, revirtiendo así un orden de sentido. En esta sucesión de pérdidas dentro de la complejidad de las significaciones, ¿ocurriría lo que podríamos llamar la última pérdida?, y de ser así, ¿qué aparición cobraría realidad: un ser evanescente en estado continuo de disolución?

Quizá la confusión pueda ser un referente valioso, sobre todo cuando, como lo dice Kermode refiriéndose al Levin de Ana Karenina, exista una verdad humana —para Levin, el reconocimiento que en el cuarto de los niños le hace su bebé—, la única verdad que en ese momento —al margen de su discusión sobre la idea de Dios o la salvación de los paganos—, Levin siente a su alcance. Así, la verdad de la confusión, de la complejidad, de las fisuras del mundo, es también nuestro vínculo con él y con nosotros mismos; simultáneamente la crisis es interna y externa, pero en tanto sea "una verdad humana", habrá necesitado también del corazón del hombre para albergarse en algún sitio. Y si el mito se

1 Jean Baudrillard. *La ilusión del fin*. Anagrama, p. 104.

convirtió en espada y amuleto, el latido vuelve a sonar el mismo y habría que hacer silencio, silencio largo para volver a oír.

"...El poeta no puede hacer nada acerca de su pobreza salvo esperar que habrá de soportarla".[2] Esperar es un desplazamiento, un movimiento, algo añadido que aporta la posibilidad de soportar. La posibilidad de la poesía ¿está también detenida, hay que arrancarla a la costra de una inercia adormilada o hay que guardar silencio?, ¿qué sangre se dará en sacrificio?

Tal vez el vacío mismo recupere la memoria, no de ensimismamiento sino de hueco, el vacío que se crea soportando la falta. Tal vez pueda existir una falta que se alargue hacia otras, en cada soledad, en el sentido en el que Rilke habló del amor como de dos soledades que se acompañan. Vacío desde el vacío como posibilidad de compasión ante la condena de contemplar la ausencia.

2 Kermode. *El sentido de un final*, Gedisa, p. 167.

IV. RESEÑAS Y NOTICIAS

Nihilismo, resistencia y modernidad. Reflexiones a partir del libro TU CABELLO DE ORO MARGARETE... de Blanca Solares

Julio Amador Bech*

SOLARES, BLANCA, *Tu cabello de oro Margarete... fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad*, México, Miguel Angel Porrúa/Universidad Intercontinental, 1995.

Este libro y sus proposiciones se mueven en un doble campo del diagnóstico de una época, que es la nuestra: el espeso follaje del árbol torcido del nihilismo y la rama que se desprende de su tronco, el pensamiento que quiere comprenderlo. El nihilismo avanza y lo domina todo, está en todas partes, corroe la vida y el pensamiento. ¿Cómo pensar al nihilismo desde el interior de su enorme panza, hoy que todo, casi todo ha sido devorado por él? Hoy que el nihilismo consumado es la normalidad. Hoy que es la condición de vida del presente. ¿Cómo pensarlo si nosotros mismos estamos plenamente inmersos en él?

Como parte de él, lo vivimos desde dentro, lo pensamos desde dentro. Si lo describimos, decimos que se trata de una época, de la época de su consumación. ¿Qué tanto durará esta consumación? No lo sabemos; sin embargo, conocemos que es la época en la que *toda la vida* se encuentra en el más grande de los riesgos. Ese gran riesgo es un reto para el pensamiento, es la aventura del pensamiento, del pensar que aspira a ver fuera de la jaula, hacia un horizonte distinto, fuera de su alcance. Hacia las *tierras indómitas*, también amenazadas no por el caos, sino, precisamente, por el *exceso de orden* del nihilismo. Esa obsesión por el orden que aún ahí donde destruye, devasta con sistema. Su figura no es la de lo informe, sino la escena del crimen perfecto, del crimen calculado por los fríos argumentos de la razón.

Se puede también pensar al nihilismo desde el miedo de la posible víctima que anticipa las imágenes de la catástrofe y sus desastres. Porque ese miedo es una de las constantes del nihilismo, erigido ya en sustancia de la cotidianeidad. Y el propio pensamiento que lo piensa, que busca desvelarlo, poco puede hacer para dejar de oscilar entre el *miedo* a ser llevado por la ola de la catástrofe —que se traduce en *rabia*— y el deseo, la voluntad de alcanzar

* Facultad de Ciencias Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México

las tierras indómitas, la región de la transparencia donde el nihilismo no llega. Ese bosque, esa isla, como quiera que lo imaginemos, posee su mito. "Donde crece el peligro, crece lo que salva", dice Hölderlin. Y el mito, su pasado y su porvenir, son lo mejor que hoy nos alimenta.

Mas ese territorio es sólo una de tantas posibilidades. No es un fin ni un destino, mucho menos una utopía. Porque no existe un sentido predeterminado de la historia. La teleología es el canto de las sirenas del nihilismo. Por el contrario, ese territorio indómito es la promesa del Ser aquí presente. La potencia del Ser que habita en el ente.

Nos sentimos incómodos dentro de la jaula de los conceptos nihilistas pero aún no podemos del todo pensar de manera diferente. Nietzsche se ve a sí mismo como un nihilista pleno, cuyo pensamiento apunta más allá del nihilismo. ¿Es esto posible?

Pensamos el nihilismo desde dentro, son suyas las palabras y los conceptos de los que nos valemos para ejercitar el pensamiento. Tendríamos que cambiar, transformar desde dentro el lenguaje que ha sido permeado por el propio modo de pensar nihilista. Un lenguaje que es la sustancia misma de la metafísica racionalista. El Ser en cambio es puro misterio, sólo el silencio o la poesía hablan su idioma.

¿Puede la metafísica pensarse a sí misma? ¿El que la metafísica se piense a sí misma conduce al fin de la metafísica como tal? Quisiera ahora ver al nihilismo como proceso y ver al pensamiento que se ocupa de él como algo inherente al propio proceso. Justamente no a la manera de la dialéctica del "autoconocimiento de la Idea" que sería un modo característico de pensar de la metafísica nihilista. ¿Qué pasaría si por un momento vemos al nihilismo como un accidente desafortunado de la existencia humana y, de nuevo, también vemos al pensamiento que busca desvelar al nihilismo, romper con él, ir más allá, como otro exceso de asimetría, de falta de orden, de azar, de ausencia de necesidad y de destino, como si un dios descuidado, perezoso, se hubiese quedado dormido por un momento, breve tiempo para él, pero milenios para los hombres, descuidando así al mundo, produciendo este gran extravío? ¿Qué pasaría si viésemos al pensamiento como las fuerzas que desde dentro del sueño quieren alertar al dios, hacerlo despertar, que le dicen: "déjate ya de tanta destrucción, despierta, despierta..."?

El mito nos dice una cosa, la historia otra. La historia se ocupa de su procesualidad, el mito, de su eterno retorno: el gran ciclo descendente de los *Yugas* que avanza de lo más alto, el oro, a lo más bajo, el acero —de decadencia en decadencia-, mas, al final, retorna al principio y, restablecido lo áureo, el ciclo recomienza.

Desde el punto de vista de la historia no se trata tanto de pensar la esencia del nihilismo, sino de su procesualidad. El pensamiento que se ocupa de él, tiene también su proceso. Tenemos así al nihilismo y sus

múltiples definiciones, que son a la vez autónomas, pero también independientes. Definiciones que son descripciones conceptuales e históricas, pero también poseemos las metafóricas, las literarias. Existen, así, desde la historia, distintos momentos del nihilismo y del pensamiento; desde el mito, el *eterno retorno*.

Muchos pensamientos han pensado el nihilismo y, sin embargo, parece que ninguno logra abarcarlo por completo. ¿No habrá acaso un tiempo en que el monstruo del nihilismo se muerda la cola y comience a devorarse a sí mismo o que se transforme en su contrario? ¿Que su voluntad concentracionaria devenga en su contrario y se transforme en gran apertura? Porque sólo en la gran apertura al Ser se avisora la salida. Y es esto último lo que apunta a la esencia del nihilismo, no ya a su descripción. El nihilismo como olvido del Ser, dice Heidegger. Pero ¿acaso sabemos lo que es el Ser? Llevamos tanto tiempo viviendo en su olvido. De esta intuición del pensamiento proviene esa voluntad de encaminarnos "hacia la pregunta del Ser" que Heidegger propone.[1] Un Ser tachado. Tachado por el ocultamiento nihilista. ¿Cómo sería entonces este retorno hacia el Ser?

No quiere, sin duda, decir una retirada a tiempos muertos para intentar reavivarlos en forma artificiosa —afirma Heidegger. El hacia atrás nombra aquí la dirección hacia aquella posición (el olvido del Ser) desde la que recibe y mantiene ya la metafísica su origen.[2]

Este movimiento del pensar es pues, un saber estar dentro del olvido del Ser. Un reconocimiento del terreno, algo que ya es, en sí, inaceptable para la metafísica.

Partiendo de este *pleno reconocimiento* habremos de comenzar a andar el camino que es también y, sobre todo, un des-andarlo.

Y sin embargo, una meditación suficiente y perseverante gana la visión —dice Heidegger—: la metafísica no permite nunca por su esencia al habitar humano establecerse propiamente en la localidad, es decir, en la esencia del olvido del Ser. Por ello tiene el pensar y el poetizar que volver allí donde, en cierto modo, ha estado y sin embargo aún no construyó. No obstante, nosotros sólo podemos por medio de un construir, preparar el habitar en aquella localidad. Semejante construir apenas puede ya meditar sobre la erección de la casa para el dios y de las moradas para los mortales. Tiene que contentarse con edificar junto al *camino* que trae la vuelta a la localidad de la torsión de la metafísica y por ello permite recorrer lo destinal de una superación del nihilismo... Esto permite experimentar en qué medida la superación del nihilismo exige la entrada en su esencia con cuya entrada el querer superar se vuelve caduco. La torsión de la metafísica llama al pensar en un mandato más originario.[3]

1 Heidegger. *Acerca del nihilismo*, Barcelona, Paidós/UAB, 1994.
2 *Ibidem*, p. 123.
3 *Ibidem*, pp. 123-125.

Con estas palabras, quiero abrirme paso y entender —a mi manera— la riqueza temática planteada por Blanca Solares en su extraordinario libro *Tu cabello de oro Margarete... fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad*. que presenta los problemas decisivos de nuestro tiempo. Decisivos no sólo porque fuesen importantes en términos del pensamiento, sino porque se refieren a las estrategias de producción de la existencia social que ponen en gran riesgo a toda la vida, aquí y ahora. Quizá se dice pronto y con escasas palabras; sin embargo, las consecuencias son grandes. No es sólo el riesgo de un holocausto o de la catástrofe ecológica, sino de algo más íntimo y cotidiano: cómo se despoja a la vida de su plenitud día a día a través de sistemas de organización de la socialidad abstractos y autónomos, respecto de las voluntades humanas concretas que son sometidas, mediatizadas y vaciadas de sentido. Por eso le llamamos nihilismo, de *nihil* (nada): la vida se vacía de valor y sentido. Esta ausencia de centro y sentido opera a partir de valores y sistemas práctico-utilitarios, ideológicos, que parasitan la vida y su plenitud trascendente, subordinándola a la lógica abstracta de sus funciones. Esta es la idea con la que se presenta el libro en el prefacio:

"El proyecto de la modernidad ilustrada basado en el progreso y la razón, alejada del fanatismo y centrada en el hombre como sujeto de la historia —sin relación con una realidad o fin trascendente, más allá de lo que el propio sujeto racional es capaz de proyectar— se experimenta hoy simultáneamente como la peor de las catástrofes. Pareciera que la humanidad ha tenido que pagar con el precio de su felicidad, el de su bienestar y el de su conciencia civilizada con el de su frustración y desencanto. El desarrollo de las fuerzas productivas que prometía la realización terrenal del paraíso divino, se convirtió en su contrario. La presencia del pasado en desolación".[4]

La travesía por los núcleos centrales del pensamiento occidental que emprende Blanca, pasa primero por la exploración de lo sustantivo del pensamiento de la Escuela de Frankfurt —presente en *Dialéctica del Iluminismo* de Teodor W. Adorno y Max Horkheimer—. Es primero la exposición y luego el trazado de los límites del horizonte crítico de Adorno y Horkheimer. Lugar del *cul de sac* del pensamiento crítico donde éste es a la vez crítico y partícipe de lo criticado. Este balance detenido, sutil y minucioso de la crítica del iluminismo —que es, ella misma, todavía iluminista— pone de manifiesto los ejes centrales del pensamiento de Occidente sobre los que se gira en círculos recurrentes: racionalismo, antropocentrismo —que es a la vez eurocentrismo— y lógica de dominio. Frente a éstos, la autora restaura la luminosidad del mito —entendido en su significado fundante de la gran experiencia huma-

4 Blanca Solares, *op. cit,* 9.

na— y valora en su profundidad, la experiencia estética.

Lejos de querer exponer un resumen del libro o de esquematizar sus enunciados, queremos destacar la importancia y actualidad de su reflexión. Pero, sobre todo, una gran virtud de la autora que, lejos de amedrentarse frente a una teoría densa y condensada, en ocasiones críptica, ha tenido la audacia de penetrar en sus laberintos y vericuetos y salir airosa, de la mano de una exposición clara y de excelente prosa, de lo fundamental del pensamiento de Adorno y Horkheimer, al tiempo que delimita sus fronteras y lo sitúa en relación con otros pensamientos de horizontes, unos más cortos y otros más lejanos.

Finalmente, en lo más personal, este libro es importante para mí no sólo por las afinidades intelectuales y, si se me permite, su relación filial, su hermandad con el mío, sino, más profundamente, por el buen ejemplo en el que el discípulo supera con creces al maestro de tiempos pretéritos.

SOBRE LA REVISTA AUSTRIACA DE FILOSOFÍA "MULTILÉCTICA"

*José Luis Calderón**

Multiléctica. Revista austriaca de Autogestión. Director: Johannes Märk.

Nacido en Voralberg, Austria, Johannes Märk es doctor en Filosofía por la Universidad de Innsbruck. Ha hecho estudios e investigación teórico-práctica en la línea del constructivismo aplicado a la filosofía social y política. Su trabajo de tesis para la obtención del título de Magister der Philosophie *fue sobre "Aspectos filosóficos de una teoría social constructivista". En su tesis de doctorado —también en Filosofía— hizo una aplicación de su trabajo teórico a un caso de práctica concreta: "Tepito: un ejemplo vivo de autoorganización".*

El Dr. Johannes Märk se encuentra ahora en México (por cuarta vez), terminando otro trabajo de investigación que profundiza los aspectos antropológicos de la vida concreta de Tepito. Para ello, funge actualmente como investigador visitante en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. El resultado de este trabajo será la publicación del primer libro sobre Tepito escrito en alemán.

Junto con el politólogo Bernhard Kreutner —también austriaco—, el doctor Märk es cofundador, en el año de 1992, de la revista independiente Multiléctica. Esta revista ha publicado trabajos de investigadores europeos (de Austria, Alemania y Holanda) sobre "Autoorganización del Internet" (de Michael Märk), "Consideraciones sobre la convivencia en la unión europea" (de Bernhard Kreutner), Teoría del conocimiento como ética de la creencia" (del propio J. Märk), etc.

Para dejar ahora que el propio Johannes Märk nos explique —en el texto que sigue— la idea central que orienta a Multiléctica, dejamos apenas apuntado que una necesaria convergencia se produce entre la idea de "Intersticios" (como por ejemplo, liberación de las diferencias) y la de "Multiléctica" (como un decir múltiple).

La revista *Multiléctica* se entiende como una plataforma multilingüe e intercultural, de discusión interdisciplinaria en el campo teórico de la filosofía y en el de su aplicación científico-social (antropología social, sociología, ciencias políticas, etc.). El problema central de *Multiléctica* es el de la autoorganización *(Selbstorganisation).*

El principal transfondo y línea de evolución de este concepto

* Escuela de Filosofía, Universidad Intercontinental.

se encuentra en las siguientes cinco teorías científico-naturales de los años 60':

— Teoría de las estructuras disipativas (Prigogine, en la termodinámica).
— Teoría de la sinergética (Hanken, en la física del rayo láser).
— Teoría de los hiperciclos autocatalíticos (Eigen, en la microbiología).
— Principio de *"order from noise"* (Foerster, en la física acústica).
— Teoría de la autopóiesis (Maturana, en la microbiología).

Algunos de estos científicos realizaron una transformación filosófica de sus conceptos, por ejemplo: Maturana, Foerster y Eigen. En el caso de Maturana, el concepto de autopóiesis fue tomado por Luhman llevándolo al campo de la sociología. Tomando los rasgos esenciales de estas cinco teorías, llegamos, a partir de un trabajo filosófico, al concepto aceptado de "autoorganización", que se resume en las características de: complejidad, autorreferencia, autonomía y ciclicidad.

Una preocupación importante de *Multiléctica* es, por una parte, la de no perder el contacto con las teorías científicas mencionadas, en el momento de la elaboración filosófica del concepto de autoorganización, y por la otra, la de que halla un mutuo y constante enriquecimiento de resultados de investigación, entre quienes elaboran teóricamente los conceptos y quienes los aplican en la práctica.

Explicando ahora el título de "multiléctica", puedo decir que con este concepto queremos ampliar el sentido hegeliano de la dialéctica, hacia un "múltiple decir" (multi-*légein)* que se inspira en el concepto de "rizoma", según Deleuze y Guattari: la idea es la de promover formas liberadas e interconectadas para una ramificación irracional del pensamiento que rechaza las reglas de la lógica hegeliana.

Para mí, y en un sentido amplio, la autoorganización es la substitución del paradigma clásico, racionalista, de sujeto-objeto (Descartes), por el paradigma del ser y conducirse, personal y socialmente, como una continua metamorfosis y en términos de comprensión (*verstehen ≠ erklären)*, de lo uno tanto como lo otro, incluyentes (≠ o lo uno o lo otro, excluyentes), de un código abierto según la situación (≠ código binario), de ramificación (≠ linealidad), de simplicidad por medio de la complejidad (≠ simplicidad por reducción), etc.

Todos estos conceptos hacen alusión a un "decir múltiple" que es el que le da sentido al nombre de la revista.

Por otra parte, la difusión de la misma, y en atención a su título, consiste en el uso de un diskette —y a partir de '96, en el uso del internet—. El caso es que entendemos a la revista como un instrumento "convivial" (Iván Illich), que el usuario puede manejar y modificar creativamente según sus propias necesidades. Multiléctica, así, es para nosotros como un glo-

bo que dejamos subir sin saber a qué alturas vaya y a dónde lo lleve el "espíritu de la época".

Queremos, por último, invitar a los lectores de Intersticios a co-pensar con nosotros. En este sentido, ustedes pueden pedir, sin costo alguno, un diskette o por E-MAIL, ediciones de *Multiléctica,* Revista *de Autogestión con la clave: Mike Märk. Vol.at., o también a la siguiente dirección: Multiléctica. Eigentümer und Herausgeber: Bernhard Kreutner u. Johannes Märk, Egger-Llenz-str. 34, A-6020 Innsbruck/Austria.*



La Universidad Intercontinental
a través de su Escuela de Filosofía
ofrece la

LICENCIATURA EN FILOSOFIA

bajo modalidad de sistema abierto
Estudios con Reconocimiento Oficial
según Acuerdo No. 952350

Con la variedad de oportunidades que dan los modelos de enseñanza no escolarizada y con todos los recursos de los programas escolarizados, ésta es una opción para los interesados en el estudio de las humanidades que deseen compartir su actividad profesional con su formación académica.

El programa está orientado a la problemática de la **Filosofía de la Cultura** y se basa en el desarrollo de las **habilidades de investigación y autoaprendizaje.**

Fechas de inicio

6 de mayo 1996
5 de agosto 1996
7 de octubre 1996
2 de diciembre 1996

Informes e inscripciones
Escuela de Filosofía
Horario de 9:00 a 14:00 hrs. y de 16:00 a 20:00 hrs.
Insurgentes Sur 4303 Col. Santa Ursula Xitle Tel. 573.85.44 ext. 1101 Fax 655.15.43



UNIVERSIDAD INTERCONTINENTAL
INSURGENTES SUR No. 4303 TLALPAN, D.F. C.P. 14420. TEL: 573-85-44

Escuela de Diseño Gráfico

MAESTRÍA EN GESTIÓN DEL DISEÑO GRÁFICO

Objetivos Generales

- Formar profesionales del Diseño Gráfico y áreas afines para que dirijan, evalúen, analicen y proyecten procesos de gestión del Diseño Gráfico.
- Formar al participante con una sólida base teórica-práctica en el área de gestión del Diseño Gráfico.
- Para alcanzar estos objetivos la maestría está organizada en tres áreas de estudio.

Requisitos de Admisión

- Llenar solicitud de Ingreso
- Presentar por escrito las metas a lograr al término de la maestría
- Entrevista con el Coordinador de la maestría
- Currículum Vitae

Duración: 4 semestres
Horario: de lunes a jueves de 18:00 a 22:00 hrs.
Inicio de cursos: agosto de 1996



Escuela de Filosofía
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

La Universidad Intercontinental, en coordinación con la Universidad de Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, ofrece la Maestría en Filosofía de la Cultura.

La Maestría en Filosofía de la Cultura se dirige a profesionistas con grado de licenciatura, interesados en el trabajo de diagnóstico del déficit cultural, elaboración de programas de difusión y desarrollo cultural; la investigación fundamental y el trabajo interdisciplinario en torno a problemáticas socio-culturales, proyectos educativos escolares y extra-escolares, la docencia de disciplinas que abordan algún aspecto de la cultura, etc.

OBJETIVO GENERAl

La Maestría en Filosofía de la Cultura, retoma filosóficamente las distintas disciplinas sociales, humanas e históricas en referencia a sus marcos conceptuales y metodológicos, conduciendo la formación previa hacia el ejercicio de la actividad filosófica. Así, se propone en primera instancia, y en ello radica el carácter filosófico de la Maestría, comprender la esencia de la cultura.

INFORMES E INSCRIPCIONES

Universidad Intercontinental
Insurgentes Sur No. 4303 Tlalpan, D.F. C.P. 14420.
TEL: 573-85-44, Ext. 1101



UNIVERSIDAD INTERCONTINENTAL

INSURGENTES SUR No. 4303 TLALPAN, D.F. C.P. 14420. TEL: 573-85-44

DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Relación de Diplomados para la programación 96-2

UNIDAD SUR (Inicio: 1 de Junio)

1. Administración y desarrollo del factor humano
2. Publicidad estratégica
3. Banca y mercado bursátil
4. Estimulación temprana
5. Psicoterapia breve
6. Desarrollo humano
7 Terapia Psicocorporal
8. Estrategia de ventas y servicio al cliente
9. Homeopatía
10. Producción de programas audiovisuales
11. Comercio internacional
12. Historia del arte
13. Artes Plásticas
14. Neuropsicología
15. Pruebas psicológicas

UNIDAD CENTRO (Inicio: 3 de Junio)

1. Finanzas corporativas
2. Medicina natural
3. Psicomotricidad
4. Mecardotecnia estratégica
5. Psicoterapia breve
6. Desarrollo humano
7. Terapia psicocorporal
8. Ingeniería financiera
9. Planeación estratégica
10. Dirección de ventas
11. Compras
12. Manejo del estrés en ejecutivos
13. Consultoría en informática avanzada
14. Logoterapia
15. Administración de la capacitación interactiva

Unidad Centro:
Córdoba No. 17
Col. Roma (a dos cuadras del metro Insurgentes)
Tels: 533 2834
533 2934
533 2954



Revista de Filosofía, Arte y Religión de la Universidad Intercontinental

La suscripción anual de la revista (dos números).

Es de N$ 40.00

Para el extranjero $20.00 dólares

Nombre

Calle

Colonia

Ciudad

Estado C.P.

País

Teléfono

Fax

Suscripción para el año

Favor de enviar cheque o giro junto con la ficha de suscripción,
a nombre de: **Universidad Intercontinental**
Insurgentes Sur 4303 Col. Sta. Ursula Xitle
14420 Tlalpan, D.F.



EN NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO:

La Palabra Fragmentada

HERMENÉUTICA, FILOSOFÍA Y CULTURA

ÍNDICE